

**Margareta Onofrei**

## **67 de eseuri**

**pentru Bacalaureat și lucrul la clasă**

**Literatura română**

**Editura Booklet**  
**www.booklet.ro**

Pentru comenzi:

tel: 021 430.3095  
email: comenzi@booklet.ro  
web: www.booklet.ro

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**ONOFREI, MARGARETA**

**67 de eseuri pentru bacalaureat și lucrul la clasă : literatura română /**  
Margareta Onofrei. - Ed a 3-a, reviz. - București : Booklet, 2018

ISBN 978-606-590-605-1

821.135.1.09(075.33)

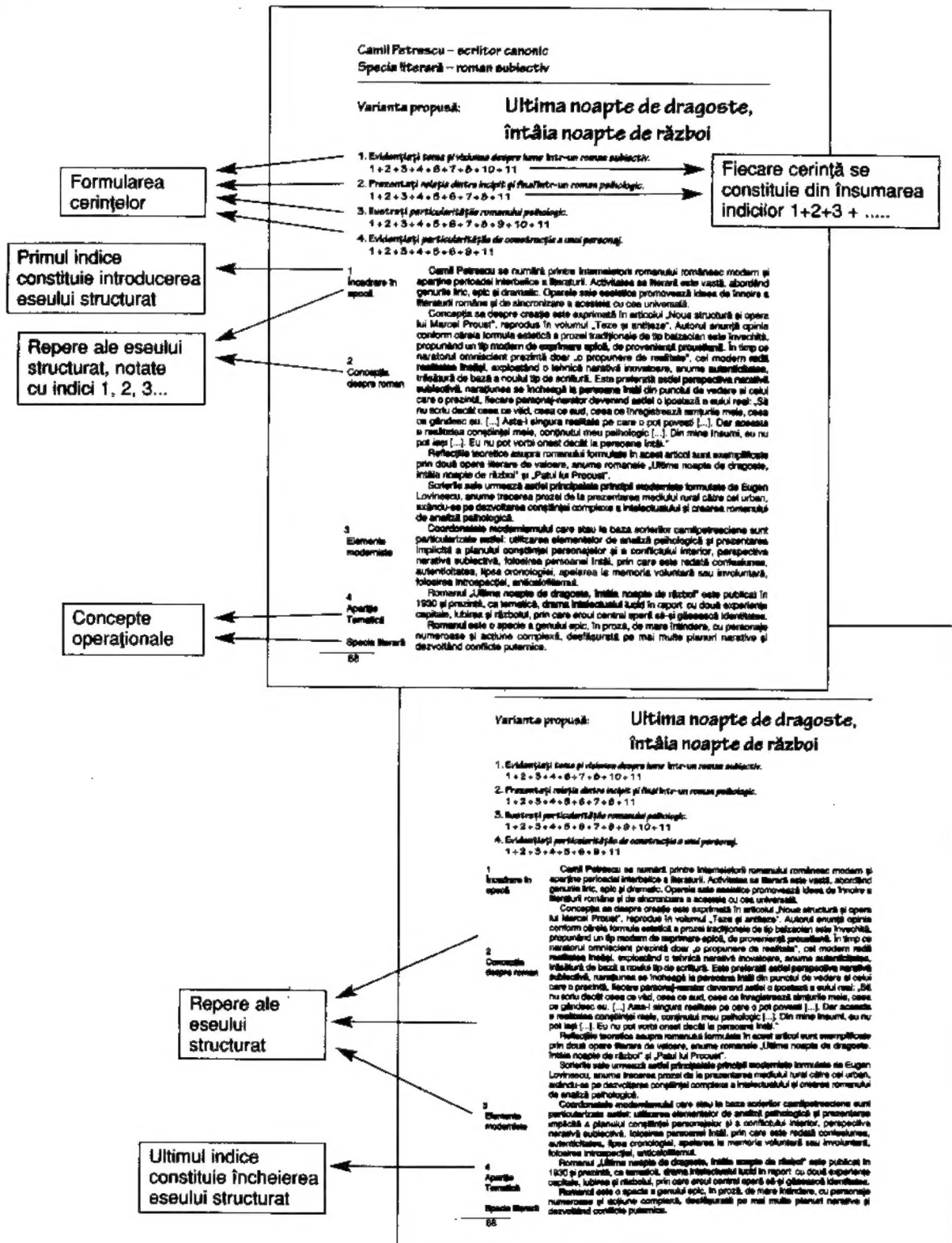
**Redactor: Andreea Buliga**

**Tehnoredactor: Cristian Radu**

©Editura Booklet 2018

Toate drepturile asupra lucrării aparțin editurii.

# Prezentarea modului de lucru



În partea de sus a paginii sunt formulate cerințele. În funcție de fiecare variantă există între 2 și 5 cerințe. Așadar, folosind aceeași informație, puteți construi mai multe eseuri structurate.

De exemplu, la romanul subiectiv *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, puteți construi 4 eseuri despre: **tema și viziunea despre lume, relația dintre incipit și final, particularitățile romanului psihologic și caracterizarea personajului.**

Tot ce trebuie să faceți este să alegeți reperele potrivite pentru fiecare cerință în parte. De exemplu, dacă cerința eseului este de a trata relația dintre incipit și final, nu veți insista în eseul vostru pe caracterizarea personajului și, ca atare, nu veți alege reperul care prezintă modalități de construcție a unui personaj.

Fiecare reper este notat pe margine cu indici de la 1 la 17 (în funcție de fiecare variantă în parte). De exemplu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, are 11 repere. Primul sau primele repere constituie introducerea, iar ultimul reper reprezintă încheierea eseului structurat.

De asemenea, tot în partea stângă a paginii sunt notate și conceptele operaționale (evidente și în text, marcate cu bold), care fie sunt notate separat, fie sunt integrate unor repere. De exemplu, la reperul cu numărul 4 de la romanul mai sus amintit, sunt notate apariția romanului, specia literară și tematica.

Însumarea indicilor, propusă în cartea de față, este pur orientativă. Fiecare își poate construi propriul eseu întrucât, conform cerințelor de la examenul de bacalaureat, ordinea integrării reperelor în cadrul eseului este la alegere.



Varianta propusă: **Povestea lui Harap-Alb**

1. Evidențiază particularitățile basmului cult.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16 + 17

2. Evidențiază relația dintre incipit și final într-un basm cult studiat.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 17

3. Ilustrează particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 3 + 4 + 5 + 14.2 + 15 + 17

4. Evidențiază relațiile dintre două personaje.

1 + 3 + 4 + 5 + 14.1 + 14.2 + 15 + 17

5. Reliefează lumea basmului așa cum se reflectă într-un basm cult.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16 + 17

- 1  
Încadrarea în  
epocă
- Ion Creangă, autor cu o semnificativă activitate literară în perioada clasică, fiind contemporan cu Mihai Eminescu, Ioan Slavici și I.L. Caragiale, este considerat unul dintre cei mai valoroși povestitori ai poporului nostru, reprezentativ pentru spiritualitatea ancestrală românească. Operei sale capitale, scrierea memorialistică „Amintiri din copilărie”, i se adaugă basmele culte, care proiectează în fabulos lumea țărănească apropiată de sufletul său într-o manieră originală de exprimare.
- 2  
Definirea  
speciei literare
- Basmul cult este o specie a genului epic, în proză, cu numeroase personaje ridicate la rangul de simbol, în care se prezintă confruntarea dintre bine și rău, soluționată, de regulă, printr-un final fericit. Elementul fabulos, supranatural este acceptat, prin convenție, ca aparținând sferei firescului, indicii spațiali și temporali sunt vagi, generalizând întâmplările relatate, iar acțiunea urmărește o schemă prestabilită.
- 3  
Apariție  
Încadrarea în  
specia literară
- Basmul cult „Povestea lui Harap-Alb” este publicat în revista „Convorbiri literare” la data de 1 august 1877. El respectă, în linii mari, structura populară a speciei literare epice, în care acțiunea debutează cu o situație de echilibru (expozițiunea) perturbată de un eveniment neașteptat (intriga), care declanșează o acțiune desfășurată de protagonist în confruntare cu antagonistul, susținut de ajutoare și donatori, în vederea restabilirii ordinii inițiale, care culminează cu un moment de maximă încordare narativă (punctul culminant); deznodământul aduce o nouă situație de echilibru. Forma cultă a speciei literare constă în reorganizarea elementelor populare sau completarea lor de către un prozator cunoscut și consacrat, care imprimă textului stilul personal de relatare.
- 4  
Semnificația  
titlului
- Pornind de la afirmația critică a lui Alexandru Piru, anume că „„Povestea lui Harap-Alb” este un scurt roman fantastic, în care toate elementele au reversul lor real, traductibil, o adevărată epopee a poporului român”, putem afirma că basmul își extinde semnificațiile dincolo de specia literară pe care o reprezintă, constituindu-se ca o adevărată lecție de viață.
- Titlul basmului enunță atât specia literară, povestea, cât și numele protagonistului purtat de-a lungul propriei formări. Pe parcursul firului epic, destinul acestuia cunoaște trei ipostaze: fiul cel mic al craiului, imatur și neinițiat, dar curajos și preocupat de a-și ajuta propria familie, Harap-Alb, ucenic al Spânului, parcurgând drumul inițierii, Împăratul, inițiatul capabil de a conduce împărăția unchiului său și de a-și întemeia o familie cu aleasa inimii sale. Cea mai mare parte a basmului este dedicată celei

5 Enunțarea temei	de-a doua ipostaze. El este numit de către formatorul său, antagonistul, printr-o sintagmă oximoronică, „Harap-Alb”; substantivul comun „harap” desemnează o persoană cu pielea și părul de culoare neagră și se află în contradicție cu epitetul cromatic „alb”. Fiul craiului devine astfel sluga atipică a Spânului.
6 Motive specifice basmului	Tema basmului are sursă folclorică, prezentând confruntarea binelui cu răul. Pe parcursul acestei confruntări, soldate cu victoria binelui, ca în majoritatea basmelor, eroul central își formează personalitatea, ceea ce conferă substanță epică scrierii conferindu-i caracterul de bildungsroman, trădând descendența cultă.
7 Perspectiva narativă	Motivele prezente în basm sunt de factură populară (împăratul fără urmaș, superioritatea mezinului, călătoria, probele, demascarea impostorului, pedeapsa, căsătoria). În afară de temă și motive, care își au originea în folclor, alte elemente cu aceeași sursă sunt: prezența <b>ajutoarelor</b> (calul, Sfânta Duminică, cei cinci prieteni) și a <b>donatorilor</b> (crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, turturica), apariția <b>obiectelor magice</b> (apă vie, apă moartă, jăraticul, smicelele), prezența <b>cifrei trei</b> , simbol al perfecțiunii (trei fii, trei fete, trei apariții ale antieroului, trei probe inițiate de acesta).
Instanțele comunicării narative	Acțiunea este relatată la <b>persoana a III-a</b> , de către un <b>narator</b> a cărui <b>perspectivă narativă obiectivă</b> este completată de <b>multiple comentarii subiective</b> . Aceste completări umoristice, ironice, lămuritoare sunt specifice stilului autorului Ion Creangă. <b>Discursul narativ</b> îmbină original cele trei <b>moduri de expunere</b> . <b>Narațiunea</b> are cea mai mare pondere în țesătura epică, redând prin frecvența verbului, înaintarea acțiunii. Aceasta este completată de <b>dialog</b> , care are, la Creangă, dublu rol, ca în operele dramatice: dezvoltarea acțiunii și individualizarea personajelor prin detalii specifice, care le caracterizează. <b>Descrierea</b> se bazează în special pe portretizare; personajele sunt conturate în așa fel încât să formeze ample reprezentări în mintea cititorului. Fata împăratului Roș și cei cinci prieteni, care i se alătură protagonistului, sunt descriși cu amănunte semnificative.
Moduri de expunere	8 Construcția subiectului <b>Construcția subiectului</b> urmează o schemă simplă. Cei doi frați, craiul și Verde-împărat, conduc fiecare câte o împărăție la două capete ale lumii, foarte îndepărtate unul de celălalt. Neavând descendenți masculini, Verde-împărat îi scrie fratelui său să-i trimită pe unul dintre fii ca să îi urmeze la tron. Proba curajului îi desemnează pe fiul cel mic ca fiind capabil de a întreprinde călătoria către ținuturile unchiului său. Trecând prin numeroase peripeții, depășind cu istețime, bunătate, curaj și mult ajutor multiplele probe ale formării sale, acesta își îndeplinește țelul de a deveni împărat, căsătorindu-se cu fata de care s-a îndrăgostit.
9 Semnificația incipitului	În basm sunt prezente anumite <b>clisee</b> cu roluri bine determinate, cum ar fi <b>formulele specifice</b> : <b>inițială</b> , <b>mediane</b> , <b>finală</b> .
Formule specifice	9 Semnificația incipitului Incipitul basmului este o <b>formulă inițială</b> : „Amu cică era odată într-o țară un crai, care avea trei feciori.”. Aceasta are drept corespondent în basmul popular începutul „A fost odată ca niciodată” și are rolul de a introduce cititorul în lumea miraculoasă, în care totul este posibil. Incipitul este în legătură strânsă cu <b>finalul</b> , construit tot ca o <b>formulă specifică</b> redată în manieră cultă: „Și a ținut veselie ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.”. <b>Formula de încheiere</b> a basmului face trecerea de la universul ficțional imaginat de autor la realitatea cotidiană a fiecărui cititor. Pe lângă valoarea ei hiperbolică (veselia finalului fericit nu se sfârșește niciodată), aceasta are puternice accente sociale; dacă lumea basmului e dominată de veselie perpetuă, lumea reală are determinări legate de condiția socială a fiecăruia. <b>Formulele mediane</b> dau continuitate acțiunii, menținând starea de atenție și curiozitatea lectorului: „[...] ca cuvântul din poveste înainte mult mai este” sau „Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă.”.
10 Coordonate spațiale și temporale	Îmbinarea planurilor <b>real</b> și <b>fabulos</b> este evidentă chiar din incipit. Timpul este vag, nedeterminat, un trecut îndepărtat în care se petrec evenimente ridicate la rangul de simbol. <b>Reperete spațiale</b> sunt la fel de vagi: „Și craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată. [...] Tara în care împărăția fratele cel mare era tocmai la o margine a pământului, și crăiaa ăstuialt la altă margine.”. Cele două ținuturi îndepărtate marchează un întreg univers, pe

11	Acțiunea	<p>care protagonistul este nevoit să-l ia în stăpânire, trecând de la teritoriul ocrotitor, familiar către un spațiu al probării propriilor veleități de lider.</p> <p><b>Acțiunea</b> basmului este lineară, fiind alcătuită din multiple secvențe înălțate. Ea debutează ex abrupto cu evenimentul care perturbă echilibrul situației inițiale: craiul este rugat de fratele său mai mare să-i trimită pe unul dintre feciori pentru a-i fi urmaș la tron. Dacă cei doi fii mai mari ai acestuia nu reușesc să treacă proba curajului impusă de tatăl lor, deghizat în urs, mezinul este pregătit și el să-și încerce norocul. Pentru că dovedește, în prealabil, calități sufletești superioare, atunci când se milostivește de bătrâna cerșetoare, el are un prim ajutor de nădejde, anume personajul supranatural, întru chiparea bunătății, Sfânta Duminică, cea care se deghizase în femeie sărmană pentru a-l pune la încercare. Aceasta îl sfătuiește să aleagă calul, hainele și armele care au aparținut tatălui său în tinerețe pentru a putea reuși ceea ce și-a propus, fapt care denotă refacerea unui destin privilegiat.</p>
Motivul călătoriei	<p><b>Motivul călătoriei</b> are o dublă valență: concretă, reprezentată de drumul parcurs de tânăr de la casa părintească până la palatul unchiului său, și o alta spirituală, de formare a lui ca personalitate demnă de a conduce o împărăție, ceea ce conferă scrierii caracterul de Bildungsroman.</p>	
Motivul pădurii labirint	<p>După ce <b>protagonistul</b> își dovedește curajul în fața <b>probel</b> la care îl supune propriul tată, primește drept compensație de la acesta un sfat important: „să te ferești de omul roș, iar mai ales de omul spân”, considerați, în credința populară, oameni care poartă stigmatul răului.</p> <p>Încercarea cu care debutează <b>călătoria inițiată</b> este trecerea prin pădurea-labirint. Aceasta reprezintă spațiul dispariției vechii sale identități, dar și regenerarea sa spirituală, prin renaștere. Inițial, tânărul se rătăcește și este astfel nevoit să se abată de la sfatul părintesc, tocmindu-l pe Spân drept călăuză, deoarece era „boboc în felul său la trebi de aiste”. Acest nou personaj, <b>antagonistul</b>, dar și formatorul eroului, se remarcă prin șiretenie și perseverență; el are capacitatea de a se <b>metamorfoza</b>, luând diferite înfățișări îmbietoare, pentru a-l convinge pe tânăr să îl accepte ca tovarăș de drum.</p>	
Apariția antagonistului	<p>Viclenia Spânului determină schimbarea destinului tânărului naiv, prin puterea sa de convingere. Coborârea în fântână echivalează cu o nouă naștere a eroului, sub un alt nume, Harap-Alb, și cu o altă misiune, sluga răufăcătorului, pecetluită de un jurământ: „[...] jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare întru toate [...] și atâta vreme ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie.” Spânul preia astfel identitatea feciorului de crai și ajunge, împreună cu sluga sa credincioasă, la curtea împăratului. Orgoliul nemăsurat al Spânului îl determină pe acesta să-i propună lui Harap-Alb un set de <b>trei probe inițiatice</b>: aducerea „sălăților” din Grădina Ursului, a aducerea nestematelor, care decorau pielea unui cerb fermecat și petșirea, în numele stăpânului, a fetei împăratului Roș. Primele două probe sunt trecute cu ajutorul <b>sfaturilor și obiectelor magice</b> oferite de Sfânta Duminică (o licoare și obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot).</p>	
Probele la care este supus de Spân	<p>Cu răbdare, curaj și îndemănare, tânărul reușește să treacă primele două probe; pentru a treia însă, se vede nevoit să pornească într-o nouă călătorie mult mai dificilă. Primul semn al trecerii spre o altă etapă a propriei formări este podul, corespondentul celui de la care plecase, acolo unde l-a înfrânt plin de curaj pe „urs”. De această dată, zona liminală este un teritoriu de încercare pașnică a superiorității sale spirituale: tânărul ocolește protector o nuntă de furnici, care traversau pe pod, riscându-și viața și trecând prin apă. Gestul său nobil e răsplătit de crăiasa furnicilor cu o aripă, un însemn care îl va salva la nevoie. Și albinele sunt ocrotite de tânărul care, din milă și dragoste față de vietățile naturii, le construiește un stup și este răsplătit și de această dată cu un obiect magic, o aripă de la crăiasă.</p>	
12	Rolul personajelor miraculoase	<p>Cele cinci <b>personaje miraculoase</b>, care duc la extremă trăsături specifice umane, Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, par a-l cunoaște pe Harap-Alb și îl avertizează că, fără ei, nu va reuși să îndeplinească ceea ce și-a propus.</p>

	Pentru că tânărul se dovedește foarte prietenos și apropiat de ei, aceștia sunt încântați să îl însoțească, devenind cu toții un grup de prieteni.
13 Rolul Împăratului Roș	Împăratul Roș îndeplinește și el rolul de formator pentru protagonist, supunându-l pe acesta altor probe complicate: casa de aramă, ospățul exagerat, alegerea macului de nisip, găsirea fetei, ghicitul ei. Proba camerei supraîncălzite este trecută cu bine cu ajutorul lui Gerilă. Masa mult prea îmbelșugată este consumată, în special, de Flămânzilă și Setilă, macul este separat de nisip cu ajutorul furnicilor, fata de împărat este găsită de Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă, iar albină ajută la ghicirea fetei nobile dintre cele două identice. Fiecare personaj are rolul lui bine determinat de parcă ar aparține unui scenariu inițiativ prestabilit. Ajutorul lor însă este condiționat de capacitatea sporită a tânărului de a fi comunicativ și deci de a-și face prieteni devotați.
Proba fetei de împărat	Fata împăratului Roș propune și ea o probă, anume întrecerea dintre cal și turturică. Calul eroului, înzestrat cu puteri miraculoase, câștigă prin vicleșug și aduce fetei apă moartă, apă vie și smicele de măr.
Refacerea echilibrului inițial	Drumul de întoarcere spre împărăția unchiului său impune eroului o nouă probă, aceea a dragostei; el se îndrăgostește de fată, dar își dovedește frumusețea caracterului și loialitatea față de Spân și nu-i mărturisește acesteia adevărata sa identitate. Fata, care deține puteri miraculoase, intuiește însă adevărul, iar finalul basmului aduce refacerea echilibrului inițial, prin demascarea răufăcătorului și pedepsirea lui prin moarte. Harap-Alb, căruia Spânul îi tăiasse capul, este readus la viață de către fata împăratului Roș, renăscând sub o nouă identitate, aceea de inițiat, capabil de a conduce o familie și o împărăție. Prin moartea lui simbolică, este absolvit de jurământul făcut și capabil de a-și continua firul vieții.
14 Construcția personajelor	Construcția personajelor în basmul cult reprezintă un element de originalitate. De-a lungul firului narativ sunt inserate portrete bine conturate, care își lasă amprenta asupra imaginației cititorului.
Fata Împăratului Roș	14.1. Fata împăratului Roș, simbolul feminității, al gingășiei, care îmbină trăsăturile profund umane, cum ar fi bunătatea, sinceritatea, iscusința, intuiția, disponibilitatea afectivă, cu puterile supranaturale, precum capacitatea de a se metamorfoza sau de a readuce la viață persoana iubită, este descrisă de Creangă astfel: „[...] era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineții, dezmiardat de cele întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului și neatins de ochii fluturilor. Sau cum s-ar mai zice pe la noi, era frumoasă de mama focului.” În această situație, autorul îmbină exprimarea metaforică de o eleganță rar întâlnită cu expresia populară, concisă, dar plină de înțelesuri.
Harap-Alb Trăsături	Personajele din basmele populare prezintă trăsături omenești, reliefate într-o manieră convențională, fără particularități psihice distinctive. Eroii lui Creangă întruhidează o colectivitate aparte, remarcându-se prin gesturi, mod de a gândi, limbaj. Ei se aseamănă foarte mult cu lumea țărănească din Humulești, familiară autorului și cunoscută cititorului din „Amintiri din copilărie”. De aceea, se poate spune că o particularitate a scrierii sale este umanizarea fantasticului. Cel mai elocvent exemplu în acest sens este comportamentul fiului de crai, care, contrar statutului său de Făt-Frumos, personaj exemplar al basmului popular, plânge când este certat de tată, se enervează și lovește calul cu frâul, este ușor de păcălit de către Spân, are momente de teamă profundă înainte de confruntarea cu încercările vieții, își exprimă explicit sentimentele și „se bate cu mâna peste gură” de uimire la întâlnirea cu Gerilă. Cu cei cinci prieteni ai săi poartă dialoguri savuroase, iar aceștia, în ciuda înfățișării lor bizare, se comportă precum consătenii lui Nică din Humulești.
	14.2. Protagonistul basmului, fiul de crai, devenit Harap-Alb pe parcursul drumului său inițiativ, se remarcă prin calitățile sale, pe care are ocazia de a le proba de-a lungul întregii scrieri. În jurul personalității sale în formare se încheagă țesătura epică a basmului cult.



Primele două etape ale destinului său dezvoltă procesul sinuos al maturizării personajului în vederea atingerii treptei maxime a propriei aspirații, aceea de a ajunge împărat.

La început, el este fiul cel mic, crescut în umbra fraților, dar care are ocazia unică de a-și dovedi, ca și în basmele populare, **superioritatea**. El nu are **puteri supranaturale**, ci, din contră, este o fire sensibilă; atunci când merge în grădină, „începe să plângă în inima sa” pentru că frații mai mari și-au dezamăgit tatăl. Sensibilitatea este dublată însă de o **ambție** imensă și de mult **curaj**. Deși ceilalți nu aveau așteptări de la el, se oferă să își ajute familia și să treacă proba plecării în călătorie.

Prima probă a formării sale se adresează sufletului: milostenia. Când o bătrână îl roagă să o ajute, el nu ezită să o miluiască, dovedind **bunătate**, dar și **naivitate** deoarece nu își pune nicio clipă problema cum a ajuns aceasta în grădina palatului. Bătrâna se dovedește a fi un personaj fabulos, Sfânta Duminică, cea care îi va fi aproape de-a lungul formării sale și care îi prezice statutul său de după inițiere: „[...] ai să ajungi împărat, cum nu a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic”. Mezinul îi **intuiește** bunele intenții și îi urmează sfaturile întocmai, alegând pentru plecarea în călătorie armele, hainele și calul folosite de tatăl său în tinerețe, pentru că doar astfel va reuși să refacă un destin de învingător.

Proba din dreptul podului, loc simbolic al trecerii către o altă etapă a vieții, este depășită cu **vitejie**. Totuși, fiind **novice**, este păcălit de Spân, cu care se întovărășește, nerespectând sfatul părintesc, faptă pentru care se simte foarte **vinovat**, având mustrări de conștiință, care dovedesc legătura suflătoare specială cu tatăl său.

Acceptarea Spânului drept călăuză are consecință imediată pierderea propriei identități și renașterea sub un nou nume construit pe baza unui oximoron. „Harap” reprezintă noua sa menire, aceea de **slugă**, dar epitetul cromatic „Alb” sugerează **identitatea nobilă ascunsă** prin legământ a eroului, care trebuie să lupte cu ceilalți și cu sine pentru a o elibera din captivitate. Jurământul pe ascuțișul paloșului, la care l-a supus Spânul, conștient fiind de **loialitatea** fiului de crai, este considerat de personaj un act sacru, pentru care are un profund respect și de care se poate elibera doar prin moarte. Astfel, el nu-și trădează adevărata identitate nici în fața unchiului său, nici înaintea celei pe care o iubește, fiica împăratului Roș.

Pregătit să înfrunte vicisitudinile drumului ales, își asumă probele impuse de stăpânul destinului său și le trece cu bine alături de cei apropiați de sufletul lui, calul fermecat și Sfânta Duminică. **Latura sa profund umană** se dezvăluie prin lamentații, dar dovedește **curaj** și **perseverență** și astfel reușește să treacă obstacolele vieții.

Eroul central este foarte **sociabil**, fapt care îl ajută în demersurile sale pentru că, prin comunicare cu cei din jur, reușește să-și facă prieteni loiali. Cele cinci personaje miraculoase sunt gata să îl însoțească și să îl ajute oricând este nevoie. De asemenea, se dovedește foarte **mărlinos**, ajutând furnicile și albinele prin fapte nobile, care nu întârzie să-și afle răsplata. La finalul călătoriei, Harap-Alb cunoaște un nou sentiment mai puternic și mai profund decât celelalte, iubirea, dar structura sa suflătoare îl împiedică să uite **devotamentul** față de Spân, așa că e pregătit să o ducă pe fată, acestuia. Ea, însă, **intuiește** adevărata identitate a celui pe care îl iubește și îl ajută în confruntarea finală, aducându-l la viață, într-o nouă existență absolută de jurământ, ca **tânăr împărat**.

Din punctul de vedere al **modalităților de caracterizare**, putem remarca, în primul rând, **caracterizarea directă**, făcută de narator sau de personaje: fiul de crai este considerat „boboc în felul său la trebi de aieste”, „slab de înger”, „mai fricos ca o femeie”, „naiv”, uneori „mânios”. Sfânta Duminică i se adresează cu admirație: „Vede-te-aș împărat, luminate crăișor”, în timp ce Spânul îl privește cu dispreț, considerându-l „slugă vicleană”. **Caracterizarea indirectă** reiese din faptele sale, din vorbe, din atitudinea față de ceilalți, din limbaj. Frumusețea sa spirituală și optimismul sunt evidente în fiecare moment al scrierii.

Modalități de  
caracterizare

**Relația cu  
celelalte  
personaje**

Din punctul de vedere al **relației cu celelalte personaje**, se remarcă atitudinea pacifistă a eroului, care se străduiește din răspuțeri să păstreze legături amiabile cu ceilalți, chiar dacă uneori dificultățile îl copleșesc. Plin de viață și sociabil, nu ezită să facă bine celor din jur, fiind astfel răsplătit prietenește. Fără aceste trăsături nobile ale sufletului său, n-ar fi reușit să își îplinească aspirația înaltă de a deveni împărat.

**15**  
**Relația cu  
Spânul**

Cea mai pregnantă relație între personaje, din text, este aceea dintre eroul **central** și **Spân**. Acesta din urmă este personajul secundar, negativ, al operei literare, postură dublată de aceea de formator pentru tânărul neinițiat. În timp ce Spânul este deja un caracter format dominat de o trăsătură, anume răutatea, Harap-Alb este un tânăr în formare, a cărui personalitate se completează pe parcursul scrierii. Atitudinea antieroului față de fiul craiului cunoaște două etape. La început, prin viclenie și linguire, reușește să îl convingă pe drumet să îl însoțească, deși acest fapt echivalează cu încălcarea sfatului părintesc. Din momentul în care Spânul îl păcălește pe erou să intre în fântână, atitudinea lui se schimbă radical, devenind poruncitor și autoritar, dovedindu-și adevăratul caracter. Orgoliul său de stăpân autoritar îl determină să-și supună sluga la diferite probe complicate, care însă sunt menite să-l ajute pe Harap-Alb în devenirea sa. Personajul negativ nu are deloc intenția de a-l ajuta, ci este orbit de statutul inedit de a conduce un destin; fără însă a conștientiza, îl este de mare ajutor, punându-l, de fiecare dată, în situații-limită, în care trebuie să accepte provocările. Spânul devine astfel un simbol al experiențelor nefaste din viața omului, a căror apariție este neplăcută, uneori chiar dramatică, dar care ajută la maturizarea fiecăruia dintre noi.

Finalul basmului amplifică și mai mult antiteza dintre frumusețea caracterului celui care nu încalcă nicio clipă jurământul făcut, fără a-și mărturisi adevărata origine, și răutatea antieroului, care este pedepsit printr-o moarte cumplită chiar de către calul fermecat, după ce înfăptuise cea mai oribilă dintre acțiunile sale, tăindu-i capul lui Harap-Alb.

**16**  
**Arta narativă**

Destinul exemplar și puternic moralizator al personajului principal al basmului cult nu încetează să încante publicul-lector peste veacuri.

**Umorul,  
oralitatea**

În ceea ce privește **arta narativă** a lui Creangă, critica literară remarcă **oralitatea** stilului său, prin care autorul lasă impresia adresării directe către un public vast. Aceasta este obținută prin **folosirea în mod original a exprimării populare**, dominată de regionalisme, expresii populare, ziceri, interjecții, exclamații, dativ etic, exprimare locuțională. O altă notă de unicatate a stilului său o constituie **umorul** inconfundabil, care înglobează diferite forme de manifestare, de la ironie și până la tratarea comică a situațiilor dramatice: „[...] să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri” sau „Tare-mi ești drag!... Te-aș vârî în sân, dar nu încapi de urechi”. Principala sursă de inspirație a lui Creangă, înțelepciunea populară, este prezentă în text sub forma reproducerii **proverbelor** sau **zicătorilor** potrivite fiecărei situații în parte, introduse prin sintagma „vorba ceea”: „Vorba ceea: La plăcinte înainte, / Și la războiu, înapoi.”. Arta narativă a lui Creangă prezintă, de asemenea, particularitatea frecvenței reduse a figurilor de stil. Exprimarea este astfel directă, concretă, savuroasă.

**17**  
**Încheiere**

G. Călinescu definește basmul ca fiind „ogîndirea vieții în moduri fabuloase”; continuând această cugetare profundă și parafrazându-l pe Pompiliu Constantinescu, putem afirma că poveștile lui Creangă sintetizează concepția acestuia despre perioada maturității cu puternice accente autobiografice, așa cum „Amintirile...” prezintă vârsta de aur a copilăriei. „Și el [afirmă criticul] a luptat cu spânii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobândit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui până în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini”.

Varianta propusă:

## Dănilă Prepeleac

1. Evidențiază particularitățile basmului cult.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16

2. Prezintă relația dintre incipit și final într-un basm cult.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 16

3. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 8 + 13 + 14 + 16

4. Ilustrează relațiile dintre două personaje.

1 + 2 + 4 + 5 + 7 + 8 + 11 + 14 + 16

5. Reliefează lumea basmului așa cum se reflectă într-un basm cult.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1<br>Încadrarea în<br>epocă        | Ion Creangă, autor cu o semnificativă activitate literară în perioada clasică, fiind contemporan cu Mihai Eminescu, Ioan Slavici și I. L. Caragiale, este considerat unul dintre cei mai valoroși povestitori ai poporului nostru, reprezentativ pentru spiritualitatea ancestrală românească. Operei sale capitale, scrierea memorialistică „Amintiri din copilărie”, i se adaugă basmele culte, care proiectează în fabulos lumea țărănească apropiată de sufletul său într-o manieră originală de exprimare.   |
| 2<br>Definirea<br>speciei literare | Basmul cult este o specie a genului epic în proză cu numeroase personaje ridicate la rangul de simbol, în care se prezintă confruntarea dintre bine și rău, soluționată, de regulă, printr-un final fericit. Elementul fabulos, supranatural este acceptat, prin convenție, ca aparținând sferei firescului. Indicii spațiali și temporali sunt vagi, generalizând întâmplările relatate, iar acțiunea urmărește o schemă prestabilită.   |
| Apariție                           | Basmul cult „Dănilă Prepeleac” este publicat la 1 martie 1876 în revista „Convorbiri literare”. El respectă, ca ansamblu, structura speciei literare epice, totuși elementele de originalitate sunt poate mai evidente decât în alte basme scrise de Creangă, constituindu-se astfel ca o scriere atipică.  |
| 3<br>Construcția<br>subiectului    | Subiectul basmului pornește de la o situație de echilibru: un om înstărit este agasat de faptul că mereu trebuie să-și ajute fratele sărac, cu diverse obiecte din gospodărie, pentru că acesta din urmă se află la limita subzistenței. Intervenția soției celui bogat în defavoarea fratelui îl determină pe soț să renunțe la a-și mai ajuta fratele, propunându-i să se descurce singur. Protagonistul basmului se vede astfel nevoit să întreprindă o serie de acțiuni, să se confrunte cu propria fire și chiar cu forțe supranaturale, dracii, spre a-și găsi echilibrul financiar de care are nevoie. |
| 4<br>Semnificația<br>titlului      | Titlul basmului reproduce numele personajului principal, Dănilă, completat de porecla dată de consăteni, Prepeleac. Aceasta, în sens denotativ, desemnează un par cu brațe înfipt în pământ, utilizat drept suport pentru atârnatul oalelor; conotația ei însă, conduce la date esențiale despre personaj, dezvăluindu-i condiția materială precară, care derivă din lipsa lui de inițiativă.   |
| 5<br>Enunțarea<br>temei            | În cel mai original mod se dezvoltă tema operei epice, anume confruntarea dintre bine și rău, care cunoaște două coordonate: una concretă, între eroul central, Dănilă și personajele negative, dracii, și una deductibilă, între istețime și prostie, în cadrul aceleiași personalități, cea a lui Dănilă.   |

6	Motive specifice	De altfel, criticul literar Al. Dima afirma că „prostia și istețimea nu sunt pentru mentalitatea populară categorii absolut contradictorii, ci extreme ce se ating, putându-se adăposti sub acoperământul aceluiași eu sufletesc.”. Putem afirma chiar că, pe parcursul acțiunii, Dănilă trece printr-un proces de maturizare sub aspectul utilizării în propriul folos a capacităților intelectuale superioare. Din leneș și credul, el devine o fire practică, acționând în vederea întreținerii propriei familii.
7	Perspectiva narativă	<p><b>Motivele</b> prezente în basm, care particularizează tema, sunt: fratele sărac, fratele bogat, prostia, călătoria, schimbul păgubos, dracul, probele, înavușirea.</p> <p><b>Acțiunea</b> este relatată la <b>persoana a III-a</b>, de către un narator a cărui <b>perspectivă narativă obiectivă</b> este completată de multiple <b>comentarii subiective</b>. Aceste comentări umoristice, ironice, lămuritoare sunt specifice stilului autorului Ion Creangă.</p>
Instanțele comunicării	Moduri de expunere	<p><b>Discursul narativ</b> îmbină original cele trei <b>moduri de expunere</b>. <b>Narațiunea</b> are cea mai mare pondere în țesătura epică, redând prin frecvența verbului, înaintarea acțiunii. Aceasta este completată de <b>dialog</b>, care are, la Creangă, dublu rol, ca în operele dramatice: dezvoltarea acțiunii și individualizarea personajelor prin detalii specifice, care le caracterizează. <b>Descrierea</b> are o pondere destul de redusă în basm, reducându-se la evidențierea unor amănunte semnificative, în special în ceea ce privește personajele.</p>
8	Construcția subiectului	<p><b>Construcția subiectului</b> se bazează pe un fir narativ simplu. Dănilă este sărac și, pentru că fratele său înstărit, certat de soție, nu mai e de acord să-l ajute, îl sfătuiește să acționeze pe cont propriu și să vândă singura sa avere, doi boi mari și frumoși, pentru a-și lua un car și boi mai ieftini. Dănilă pornește către târg dar, în urma unor schimburi total dezavantajoase, rămâne cu o pungă goală. Dovedindu-și siesi și fratelui că nu este capabil de nimic bun, după ce face și alte pagube în gospodăria acestuia, pleacă în lume, hotărât să se călugărească, dar se întâlnește cu dracii. Se dovedește abil și inteligent și, păcălindu-i pe aceștia, reușește să pună mâna pe o comoară care le aparținea, de care Dănilă se poate folosi pentru a asigura, în continuare, traiul zilnic al familiei sale numeroase.</p>
9	Semnificația incipitului	<p>Universul ficțional se desfășoară între două <b>formule specifice</b> speciei literare.</p> <p><b>Incipitul</b> debutează cu o <b>formulă inițială</b>, menită să introducă cititorul în lumea imaginației: „Era odată într-un sat doi frați...”. Ea este atipică și sugerează o realitate repetabilă în oricare mediu țărănesc, în satul moldovenesc arhaic. <b>Timpul</b> rămâne vag, nedeterminat, pe când <b>spațiul</b> face referire la mediul rural familiar lui Creangă.</p>
10	Semnificația finalului	<p><b>Formula finală</b>, atipică și parțială, încheie o ficțiune repetabilă oricând ca realitate: „a mâncat, a băut și s-a desfătat până la adânci bătrâneți.”; aceasta păstrează însă rolul din basmele populare, anume părăsirea universului ficțional de către cititor. Între cele două formule există o relație evidentă, renunțându-se la tipar, în favoarea adoptării manierei realiste de construcție.</p>
11	Acțiunea	<p><b>Acțiunea</b> basmului este <b>lineară</b>, alcătuită fiind din <b>secvențe înlanțuite</b>. Ea debutează cu <b>antiteza</b> puternică dintre doi frați, cu o situație materială și familială total diferită: „Erau odată într-un sat doi frați, și amândoi erau însurați. Cel mai mare era harnic, grijuliu și chibur, pentru că unde pune el mâna pune și Dumnezeu mila, dar n-avea copii. Iară cel mai mic era sărac. De multe ori fugea el de noroc și norocul de dânsul, căci era leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi; ș-apoi mai avea și o mulțime de copii”. Antiteza se extinde și la prezentarea soțiilor: cea săracă este „muncitoare și bună la inimă”, iar cealaltă - „o femeie pestriță la mațe și zgârcită”.</p> <p>Personajele prezentate sumar încă de la început sunt foarte diferite față de cele din basmul popular.</p> <p>Dănilă Prepeleac nu are nici pe departe trăsăturile corespondentului său exemplar, Făt-Frumos. În prima parte a scrierii dă dovadă de o capacitate intelectuală redusă, fiind un erou „pe dos”.</p>



12

Elemente de structură

Prima parte

Basmul este structurat în două părți, marcând cele două călătorii ale protagonistului și delimitând două planuri narative: real și fabulos.

Partea întâi prezintă călătoria păguboasă a lui Dănilă, dornic de a-și schimba destinul, în situația în care fratele se hotărăște să nu-l mai împrumute cu cele folosite într-o gospodărie. Sătul de discuțiile din familie (cu soția cea rea), fratele înstărit îl sfătuiește pe acesta să meargă la târg să schimbe singura sa avuție, boii cei frumoși, pe un car și alți boi mai mici. Dănilă se dovedește a fi lipsit total de inițiativă și acceptă sfatul chiar cu entuziasm. Călătoria sa are o latură inițiativă, deoarece prostia de care dă dovadă personajul are menirea de a-l pune pe gânduri pentru remediere.

El este tipul de om delăsător, asupra căruia naratorul își avertizează, cu îngăduință, cititorii: „Omul nostru era un om de acela căruia-i mănâncă câinii din traistă, și toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos”; pleacă la târg când acesta era deja „pe sfârșite”, dovedind lipsă de responsabilitate, dar și lene. Încă de pe drum, întreprinde numeroase schimburi dezavantajoase, fiind de o naivitate extremă. Astfel, el dă boii pe un car, care „mergea singur la vale”, dar observă că, la deal, trebuie să depună efort să-l tragă și, din comoditate, îl schimbă pe o capră; aceasta este îndărătnică și Dănilă o dă pe un gânsac, care, fiind prea gălăgios, este schimbat pe o pungă „cu baiere lungi, de pus la gât”, atunci când personajul deja ajunsese la iarmaroc.

Aflat în situația dramatică de a se întoarce la familia sa doar cu o pungă goală, Dănilă începe să realizeze că a greșit și are mustrări de conștiință, pe care le rezolvă fără ezitare formulând o scuză cu sursa în credința populară: „dar parcă dracul mi-a luat mințile”. Invocarea prin învinuire a forțelor răului anticipează experiența miraculoasă din partea a doua a basmului.

Deși îl cataloghează drept „mare nătărău”, fratele, dovedind că „sângele apă nu se face”, îi mai împrumută, pentru ultima oară, carul cu boi pentru ca Dănilă să aducă familiei sale numeroase, lemne de foc din pădure. Comoditatea îl împinge de această dată la cea mai gravă faptă de până acum: ajuns în pădure, taie un copac care ar fi trebuit să cadă exact în car, ca să nu se mai obosească să-l care. Evident că acesta sfărâmă carul și ucide animalele.

Aflând că trebuie să îi dea și iapa, întrucât, susține Dănilă, boii s-au împotmolit într-un loc mlăștinos, fratele atinge limita exasperării, spunându-i că mai bine ar fi fost dacă se călugărea. Această secvență narativă face trecerea către cel de-al doilea plan, reliefând intrarea în fabulos. Dănilă nu găsește altă soluție decât să plece în lume, după ce subtilizează de la fratele său iapa și o secure, mărind paguba pe care i-o pricinuisese.

Partea a doua

Partea a doua debutează cu dorința lui Dănilă de a construi o mănăstire pentru a delimita spațiul călugăriei sale, pe o pajiște, lângă un heleșteu. Fericit că își aflase menirea, sugerată tot de frate, personajul dă dovadă de multă naivitate, găsind un loc pe care îl considera prielnic. Dar cum norocul îl ocolește de fiecare dată, încalcă un teritoriu stăpânit de forțe malefice, o zonă liminală dintre lumea terestră și ținutul demonic, heleșteul unde locuiau dracii. Intervine, astfel, în basm, miraculosul, integrat spațiului real. La apariția unui reprezentant al acestui tărâm, Dănilă reacționează cu dezinvoltură, fiind hotărât să nu renunțe la idealul său. Pentru prima oară, el ia o decizie în nume propriu, convins fiind că și-a găsit menirea. Sfătuindu-se cu mai marele dracilor, solul de pe lumea cealaltă îi oferă eroului „un burdof de bivol plin cu bani”, iar Dănilă ajunge la concluzia că iubește mai mult bunurile materiale decât chemarea spirituală cu care îl înzestraseră ad-hoc fratele său. Dar lăcomia și zgârcenia lui Scaraoțchi, care se putea folosi de acea avere pentru dobândirea multor suflete, îl împiedică să facă trocul.

Forțele malefice se hotărăsc astfel să îl supună unor probe, sperând să îl înfrângă și să rămână și cu locul, și cu banii. Având experiența unor gesturi necugetate din trecutul apropiat, care au avut consecințe nefaste prin lipsa lui de

judecată, își dovedește de această dată adevăratele capacități intelectuale, păcălind dracii, naivi în raport cu viața reală reprezentată de următoarele încercări: înconjuratul iazului, întrecerea la alergat, trânta, chiuitul, aruncarea buzduganului, blestemul. În structura basmului sunt introduse ajutoarele, fără de care eroul nu ar fi reușit să păcălească dracii: iapa, iepurele, ursul. De remarcat este faptul că ele nu depun un efort în a-l ajuta, ca în alte basme, ci se comportă cât se poate de firesc, Dănilă fiind cel care le atribuie semnificații deosebite pentru a păcăli dracii. Prin acțiunile sale, protagonistul este reabilitat de către narator; dracii, deși reprezintă un tărâm fabulos și ar trebui să dețină puteri supranaturale, nu uzează de ele, dovedindu-se inferiori lui Dănilă ca istețime, comportându-se umanizat, fiind foarte fricoși.

Pe parcursul ultimei probe, eroul central își pierde vederea unui ochi, semn că orice confruntare presupune sacrificii, dar și beneficii prin accentuarea capacităților sale de a discerne esența lucrurilor.

Pentru a depăși proba finală, Dănilă se reîntoarce la familia sa, rugându-i pe toți să-l ajute să-l blesteme pe drac, care îi cărase și banii până în sat. Cu toții reușesc să îl îndepărteze pe necurat, dovedind unitate în lupta cu forțele răului. Călătoria inițiată se încheie astfel cu victoria spirituală a eroului în confruntarea cu lumea de dincolo, recompensată cu o considerabilă avere dobândită prin efortul personal al celui care, văzând consecințele negative ale prostiei sale, se repliază și devine înțelept.

13  
Construcția  
personajului

Cele două  
ipostaze

Construcția personajului principal al basmului cunoaște două ipostaze, care se dezvăluie pe rând lectorului: **ipostaza profană** și cea **sacră**. Din punct de vedere profan, Dănilă este un om anapoda, fără noroc și inițiativă, dovedind chiar prostie dusă la extrem, trăsături care îl îndepărtează de corespondentul său din basmul popular, situându-l chiar la polul opus. Ipostaza sacră reprezintă o revelație, cititorul fiind nevoit să-și reconsidere total opinia despre personaj. Simbolistica „prepeleacului”, singurul obiect din gospodărie făcut prin strădania sa, poate fi interpretată ca o axă existențială, în legătură directă cu semnul creștin al crucii cu care își marchează teritoriul sacru al călugăriei, în partea a doua a basmului, semn situat chiar într-un spațiu nefast, pentru a-l purifica. Dănilă devine inteligent prin activarea acestor resurse interioare, latente la începutul basmului, care ies la iveală în momentul în care eroul își găsește adevărata vocație, dar și în urma unor experiențe nefericite.

Modalități de  
caracterizare

În prima parte a basmului, Dănilă Prepeleac este **omul obișnuit**, reprezentant al mediului rural, urmărit permanent de ghinion și având o situație materială nefavorabilă. Nu are trăsături excepționale, nu este nici pe departe un Făt-Frumos și nici nu întreprinde o călătorie pentru a-și găsi aleasa inimii, pentru că era deja însurat, ceea ce demonstrează că singurul său scop este întreținerea a ceea ce are și anume o familie numeroasă.

El este caracterizat în mod direct de către narator chiar de la începutul scrierii, ca fiind „leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi”, „un om de acela căruia-i mănâncă câinii din traistă”, pe care nenorocul îl urmărește la tot pasul și îl determină să renunțe la orice inițiativă practică.

Motivul  
călătoriei

Călătoria nu este aleasă de personaj, ci este o consecință a situației-limită în care îl pune fratele său înstărit, aflat în antiteză cu Dănilă, care, nedorind să îl susțină material, îl trimite să întreprindă o acțiune cât se poate de simplă și logică. Personajul se dovedește **receptiv** la propunere și face întocmai, dar călătoria păguboasă dezvăluie noi trăsături ale sale: **comoditatea**, atunci când se duce la târg când acesta este pe sfârșite sau atunci când nu vrea să tragă, la deal, carul achiziționat; **naivitate**, când întreprinde schimburile, **prostie**, când, dintr-o pereche de boi frumoși, rămâne cu o pungă goală. Faptele sale grave îl caracterizează în mod indirect.

Atitudinea sa față de greșelile făcute este **autolironică**: „Na-ți-o frântă, că ți-am dres-o”, „Când e minte, nu-i ce vinde; când e brânză, nu-i bărbântă”. Muștrările de

conștiință sunt aparent inutile, mai ales că se resemnează repede, dând vina pe forțele necurate.

În esență, acest fapt anticipează evenimentele neașteptate din partea a doua, dar dezvăluie și o latură profund optimistă a personajului. Fratele său, auzindu-i isprăvile, îl caracterizează direct prin apelativul „mare nătărău”, dar îl privește cu îngăduință.

Punctul maxim al lipsei de logică și al comodității personajului, soldat cu pagube ireparabile, este drumul în pădure, acolo unde pune carul și boii sub copac, după care îl taie, ca să nu se obosească să îl mai care.

Nevoile, în care însuși se adâncise, îl împing la furt, păgubindu-l din nou pe frate de o iapă și o secure. Este evident astfel că nu conștientizează deloc menirea sacră pe care i-o sugerează fratele. De altfel, când dracii îi oferă bani, renunță cu mare ușurință la a se călugări, doar că aceștia se răzgândesc repede. Cu toate acestea, se poate spune că forțele binelui îl aleseseră pe el, împingându-l la rău pentru a se reabilita la final.

Spre surprinderea cititorului, Dănilă se dovedește superior dracilor, reprezentanți ai forțelor supranaturale. Prima probă, înconjuratul iazului, este receptată de lector ca un accident provenit din lipsa de experiență a dracilor, confrunțați cu sfera umanului. Totuși, personajul demonstrează inventivitate și istețime. Cea de-a doua probă îl pune pe draci în postura de a se confrunța cu regnul animal; iepurele, „presupusul” „copil cel mic” al lui Dănilă, considerat un alergător performant, nu poate fi învins de drac. Dănilă este ironic față de adversarul său care este la fel de naiv cum fusese el cândva. Proba forței fizice este și ea de netrecut de către drac, Dănilă inventând, tot prin vicleșug, un adversar foarte puternic, ursul, presupusul său „unchi”. Chiuitul atinge punctul maxim de suportabilitate pentru adversar, căci Dănilă e mai abil decât el: îl leagă la ochi și la urechi și îl lovește puternic, în cap, cu un ciomag. Al treilea drac i se înfățișează, iar personajul își păstrează stăpânirea de sine și continuă să răspundă provocărilor, trecând, cu istețime proba aruncării buzduhanului, invocând un grad de rudenie cu reprezentanții unei alte lumi. Ultima probă, blestemele crâncene, creează în mintea lui Dănilă o altă poveste pentru a se sustrage; întocmai ca personajul Păcală, el invocă motivul păstrării în spațiul propriei case a „blăstămurilor părintești”. Dându-și seama că dracul nu glumește, doarece în urma blestemelor sale grave îi „pocnește lui Dănilă un ochi în cap”, încât acesta „crapă de durere”, apelează la unitatea familiei sale pentru a se salva. Naratorul are o atitudine compătimitoare în ceea ce privește suferința fizică a personajului, motivând-o totuși ironic printr-o compensație pentru ceea ce făcuse: „Săracul Prepeleac! Se vede că l-a fost scris tot el să răspândească și păcatele iepei frăține-său, a caprei, a gânsacului logodit, și ale boilor uciși în pădure.”. Totuși îndură cu stoicism suferința, dovedind stăpânire de sine și ambiție de a câștiga dificila confruntare: „Dănilă crăpa de durere! Dar, oricât îl dureau de tare, el tot își ținu inima cu dinții”. Se folosește de drac să-i care banii până acasă și, cu ajutorul familiei, îl alungă, prin istețime și vicleșug, rămânând astfel cu averea dracilor.

În ceea ce privește relația lui Dănilă cu celelalte personaje, reprezentativă este întâlnirea lui cu dracii. Lupta dintre ei simbolizează confruntarea dintre real și fabulos. Un țaran inteligent, viclean, ambițios, creativ este prezentat în antiteză cu forțele răului, caracterizate de naivitate, frică, lașitate. Deși dețin puteri supranaturale - dracul care căra banii până la casa lui Dănilă, poate zbura „iute ca gândul” - nu le folosesc atunci când ar fi nevoie de ele, fiind profund umanizați. Gesturile, comportamentul și limbajul lor trădează apropierea de lumea oamenilor. Spațiul lor este, de altfel, integrat planului terestru, cu care au multiple tangențe. Dănilă se dovedește a fi mult mai abil decât ei, speculându-le naivitatea, dar și lipsa de experiență, când vine vorba de activități specifice umane. Dănilă conștientizează prostia dracilor dându-și seama că și el a fost cândva în situația în

Probele la  
care este  
supus

14  
Relația cu  
celelalte  
personaje

15

Arta narativă

care alți oameni au ieșit în câștig de pe urma propriilor sale prostii. De altfel, confruntarea cu planul fabulos oferă cititorului scene savuroase, pline de umor și învățăminte.

În ceea ce privește arta narativă a lui Creangă, critica literară remarcă oralitatea stilului său, prin care autorul lasă impresia adresării directe către un public vast. Aceasta este obținută prin folosirea în mod original a exprimării populare, dominată de regionalisme, expresii populare, ziceri, interjecții, exclamații, exprimare locuțională; „nechitit”, „păreche”, „a face treampa”, „a șugui”, „bărbântă”, „Aho!”, „Mă!”, „Măi! măi! măi!”, „măi!”, „Iaca”, „sângele apă nu se face”, : „Hărji!”, „scârji!”, „la vale cu proptele și la deal cu opintele” etc.

Umorul,

oralitatea

O altă notă de unicitate a stilului său o constituie umorul inconfundabil, care înglobează diferite forme de manifestare, de la ironie și până la tratarea comică a situațiilor dramatice. În prima parte, el derivă din acțiunile întreprinse de Dănilă din prostie („Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.”), iar în a doua parte - din maniera savuroasă în care el discuta cu dracii („Măi, Michiduță! doar eu te credeam mai tare decât ești! Așa-i că tu ai luat iapa în spate? Însă eu ți-o lua-o numai între picioare...”). Ironia naratorului și autoironia lui Dănilă completează nota de originalitate formală a basmului.

16

Încheiere

Criticul literar G. Călinescu formulează o definiție a basmului cu o profundă semnificație: „Basmul este o operă literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase.”. Viziunea despre lume reflectată în basmul „Dănilă Prepeleac” dezvăluie aspecte din viața reală, privită din perspectiva umoristică, în maniera specifică autorului Ion Creangă, din care se pot extrage învățăminte.

Varianta propusă: **Fântâna dintre ploi**

1. Evidențiază tema și principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 14 + 15

2. Prezintă particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10 + 12 + 13 + 14 + 15

1  
Încadrarea în  
epocă

Mihail Sadoveanu se încadrează în seria marilor povestitori români, ca și Ioan Neculce și Ion Creangă. El scrie în perioada interbelică o operă caracterizată, în primul rând, prin vastitate, fiind considerat întemeietorul romanului istoric în literatura română. Valoroase sunt, deopotrivă, și scrierile sale sociale, dintre care se remarcă volumul de povestiri „Hanu Ancuței”.

Apariție

Acesta este publicat, fragmentar inițial, în revista „Viața românească”, între 1924-1925; ulterior, în 1928, apare integral, în volum, primind aprecieri din partea criticilor literari ai vremii.

2  
Structura  
culegerii  
„Hanu Ancuței”

Structural, culegerea este alcătuită din nouă povestiri, aparent independente, relatate însă de naratorii oaspeți ai aceleiași locații, un spațiu prielnic depănării firelor narrative, la o cană de vin, dinaintea unei mese îmbelșugate. Povestirile „Iapa lui vodă”, „Haralambie”, „Balaurul”, „Fântâna dintre ploi”, „Cealaltă Ancuță”, „Județ al sărmanilor”, „Negustor lipsan”, „Orb sărac”, „Istorisirea Zahariei Fântânarul” creează un cadru prielnic, în care cititorul se simte bine-venit și parcă este martor la fiecare dintre zicerile care aparțin unui ritual irepetabil.

„S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povestește el sunt o mie și una de nopți ale românilor [...]. Povestirea sadoveniană oprește timpul, creând în jurul omului - povestitor sau ascultător - un spațiu magic care-l protejează.” (N. Manolescu)

3  
Definirea  
speciei literare

Povestirea este o specie a genului epic, de scurtă întindere, cu un singur fir narativ, în care se relatează la persoana I, din punctul de vedere al unui povestitor subiectiv, martor sau personaj al întâmplării. În prim-planul acestei specii literare se află acțiunea propriu-zisă, iar personajele ei sunt doar schițate.

4  
Structura  
narativă

Din punctul de vedere al tehnicii narrative, Sadoveanu urmează un model celebru, povestirea în ramă sau povestirea în povestire, cunoscut din literatura universală, utilizat în opere literare ca „Decameronul”, de Boccaccio, „Povestiri din Canterbury”, de Chaucer sau în culegerea arabă „O mie și una de nopți”. Astfel, cele nouă povestiri istorisite la han sunt inserate în narațiunea propriu-zisă de către nouă naratori, care le relatează, fiind personaje sau martori la întâmplările redată. Rama se constituie ca un element de unitate al volumului, fixând locul, timpul și durata depănării amintirilor.

Tehnici  
narrative

Instanțele  
comunicării  
narrative

Tehnica narativă utilizată presupune un rol dublu al fiecărei instanțe a comunicării. Povestitorul narațiunii-cadru, o ipostază autorială proiectată în text, este un drumeț neindividualizat prin nume propriu, fiind reprezentantul unei colectivități care, „într-o toamnă aurie”, poposește la han și ascultă relatările celorlalți oaspeți. El îndeplinește rolul de martor și ascultător în cadrul mirific al hanului, pentru ca, după un timp, după ce povestirile s-au sedimentat în mintea sa, să le transpună artistic.



5 Coordonatele spațio- temporale	<p>Ceilalți drumeți, <b>personaje</b> ale narațiunii-cadru și respectiv <b>ascultători</b>, Ioniță, Gherman, Leonte Zodierul, Neculai Isac, Ienache Coropcarul, ciobanul, Dămian Cristisor, orbul, Salomia și Zaharia Fântănarul, sunt <b>naratori</b> ai <b>povestirilor istorisite</b> la han, la care au participat activ, ca <b>personaje</b>, sau au îndeplinit rolul de martori.</p> <p>Rama povestirii fixează <b>coordonatele spațiale și temporale</b> ale narațiunii.</p> <p><b>Repererele spațiale</b> sunt exacte; hanul, dus la celebritate de scrierea sadoveniană, are drept corespondent o locație reală din Moldova; în plan ficțional, acesta devine un loc simbolic cu valoare de motiv literar, propice depănării amintirilor, prin siguranța și confortul pe care le oferă călătorilor, căci „hanul acela al Ancuței nu era han - era cetate”, și în care se depozitează întâmplările, „care se aud din om în om”, derivând din înțelepciunea populară cu rol moralizator.</p> <p><b>Repererele temporale</b> prezintă două coordonate: <b>trecutul</b>, timpul narațiunii-cadru, în care drumeții poposește la han și ascultă întâmplări desfășurate într-un <b>timp povestit</b>, anterior celui al povestirii propriu-zise. <b>Timpul</b> narațiunii este doar sugerat, fixat aproximativ, prin repere vagi, într-o epocă arhaică înfloritoare, amintind de vremea mitică, originară, „într-o toamnă aurie”, „într-o îndepărtată vreme demult”, pe când „au căzut ploi năpraznice” și oamenii au văzut „balaur negru în nouri” și „păseri vâslind spre răsărit”, pe când stăpâna „Împaratul-Alb”. Acțiunea este fixată aproximativ, prin ultimul indice temporal, pe vremea războiului ruso-turc, la începutul secolului al XIX-lea.</p> <p>Seria poveștilor din volum începe într-o după-amiază și se sfârșește după trei zile, la miezul nopții. <b>Durata</b> reală se contopește cu cea imaginară, subiectivă, amplificată de multitudinea amintirilor, care se succed în mintea celor prezenți, căci o relatare naște altele, firul lor fiind parcă nesfârșit. O dovadă concretă a acestui fapt este nararea poveștii perfecte, pe care comisul Ioniță o promite, dar altele și altele întâmplări îi iau locul.</p>
Motivul hanului	<p>Coeziunea textuală se realizează și prin prezența <b>hanului</b>, care are același nume ca și mama sa, dar și aceeași înțelepciune, fiind la fel de ospitalieră cu călătorii, știind să le împartă bucate alese, „răsete și vorbe bune”, să întrețină atmosfera sărbătorească a momentelor festive ale întâlnirii. <b>Motivul hanului</b> simbolizează permanența unității de la han, moștenirea unei înțelepciuni străvechi cu implicații puternice sufletești.</p>
6 Semnificația incipitului	<p>Hanul devine astfel un nucleu al spiritualității românești, care adună reprezentanți din toate categoriile sociale, dominat de armonie și voie bună, un spațiu liminal plasat între lumea reală și universul ficțiunii.</p> <p><b>Incipitul</b> culegerii se referă la un timp mitic prielnic povestirilor și fixează <b>perspectiva narativă subiectivă</b> a naratorului printr-o marcă specifică, anume verbul la persoana I: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povestiri la Hanul Ancuței.”</p>
Semnificația finalului	<p><b>Finalul</b> zugrăvește o atmosferă de pace sufletească, de odihnă într-un loc privilegiat, dar este inserată și o referință la povestirea perfectă, promisă de comisul Ioniță, care perpetuează ritualul spunerii către eternitate: „Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblând după cotloane ferite și locuri de odihnă. Unii dormeau chiar unde se aflau, frânți și răsuțiți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit.”</p>
7 Individualitatea povestirilor	<p>Povestirile propriu-zise, relatate în acest loc privilegiat, au fiecare o <b>tematică proprie</b> și sunt construite pe baza <b>principiului simetriei</b>; <b>narațiunea propriu-zisă</b> este introdusă, prin <b>procedeele inserției</b>, în <b>povestirea-cadru</b>, care constituie rama operei literare.</p>
8 Enunțarea temei	<p>„<b>Fântâna dintre plopi</b>” este cea de-a patra povestire dintre cele nouă care compun culegerea. Ea este relatată de căpitanul de mazili Neculai Isac și are ca <b>idee centrală iubirea</b>, un sentiment profund cu implicații tragice în contextul relatării.</p> <p>Rama povestirii conturează o atmosferă meditativă, întrucât ascultătorii de la han se află încă sub impresia întâmplărilor fantastice, cu care îi captivase anterior Moș Leonte Zodierul. Șirul gândurilor este întrerupt de o apariție ca din basm, dintr-un</p>

- 9  
Prezentarea  
cadrlul  
premergător  
relatării
- univers fabulos: „un călăret, învăluit în lumină și-n pulberi”, care „Junecă” spre han și care „parcă venea de demult, de pe depărtate țărâmurî”. Ajuns la han, acesta își dezvăluie identitatea. Numele lui este Neculai Isac și este „căpitan de mazăli”, reprezentant al cavaleriei formate din boieri. Portretul său se conturează din perspectiva naratorului povestirii-cadru, în mod **direct și subiectiv**: „Era un om ajuns la cărunteță [...]. Obrazu-i smad cu mustăcioara tunsă și barba rotunjită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecoase, arăta încă frumuseță și bărbăție.”
- 10  
Instanțele  
comunicării
- Neculai Isac este **naratorul și personajul principal** al istorisirii, al cărei punct de plecare derivă dintr-un amănunt al fizionomiei sale: „ochiul drept stâns și închis îi dădea ceva trist și straniu”. Vechiul său prieten, comisul Ionită, îl roagă să le povestească „întâmplarea năprasnică” în care își pierduse „o lumină”. În prezentul de la han, **timpul narațiunii-cadru**, omul ajuns la maturitate povestește fapte petrecute în trecutul său, **timpul narat**, pe când era încă foarte tânăr: „De-atuncea au trecut ani peste douăzeci și cinci”.
- Relații  
temporale
- Relatarea este precedată de un întreg ritual, menit să stârnească ascultătorilor curiozitatea. Călătorul duce calul în grajd, îl hrănește, lăutarii încep a cânta, iar Ancuța aduce vinul și bucatele alese, „puî fripti în țigla”.
- 11  
Construcția  
subiectului
- Fiul epic al **relatării subiective** se încheagă într-un ritm alert, prefătat de formula de adresare „domnilor și fraților”, care denotă respectul și afecțiunea față de audiență. **Acțiunea povestirii respectă momentele subiectului**, debutând cu **expozițiunea**. Cu douăzeci și cinci de ani în urmă, Neculai Isac era negustor de vinuri în ținutul Sucevei și face un popas la Hanul Ancuței. În timp ce se plimba călare prin împrejurimile hanului, întâlnește niște țigani care se scăldau la râu. **Intriga povestirii constă în apariția unei tinere țigănci**, pe nume Marga, în vârstă de optsprezece ani, care îl fascinează pe călător, dar care este gonită din fața boierului de către Hasanache, reprezentantul grupului. Isac le dă câte un ban de argint și pleacă, vrăjît fiind de frumusețea fetei. **Desfășurarea acțiunii continuă firul epic**. Ziua următoare, fata vine la han să-i arate ce-și cumpărase din banul primit: niște cizmulițe roșii. Își dau întâlnire într-un loc romantic, lângă han, la fântâna dintre ploi și petrec împreună o seară de neuitat, cu promisiunea că se vor vedea din nou, când el se va întoarce de la Pașcani, unde trebuia să-și vândă marfa. **Punctul culminant al povestirii constă în mărturisirea Margăi**, la următoarea întâlnire, că Hasanache plănuiește să-l omoare pentru a-i fura banii, iar ea fusese trimisă drept momeală. Tânărul fuge, dar tâlharul era deja pe urmele lui; în confruntarea cu aceștia, își pierde „lumina” ochiului său drept, dar scapă cu viață. **Deznodământul prezintă reîntoarcerea sa la fântână**, însoțit de ajutoare de la han, dar, din păcate, Marga nu mai era în viață. Fusese omorâtă în mod brutal și aruncată în fântână; urmele de sânge risipite pe piatră îi înfloară pe cei prezenți și îl fac pe tânăr să trăiască revelația sacrificiului în numele iubirii.
- Revenirea la ramă îi surprinde pe toți cei strânși la han într-o atmosferă melancolică, trăind parcă, alături de narator, fiecare detaliu al povestirii. Moș Leonte le spune că „fântâna dintre ploi”, simbol al vieții, stinse pentru Marga, nu mai există, „s-a dărâmat ca toate ale lumii”. Ceea ce trăiește e doar amintirea din „neagra fântână a trecutului”. Perisabilul se împletește cu eternul, conferind scrierii caracterul de meditație asupra vieții.
- 12  
Construcția  
personajului
- Respectând trăsăturile speciei literare, **portretizările** sunt sumare, fiind reprezentate de câteva tușe sugestive.
- Neculai Isac este prezentat în dublă ipostază, cea a omului matur, care își amintește și comentează evenimentele din trecutul îndepărtat din perspectiva vârstei sale și cea a **tânărului fără experiență de viață**, „buiac și ticălos”, așa cum se **autocaracterizează**.
- Trăsături
- Dragostea de viață, optimismul și disponibilitățile sufletești** imense sunt trăsături care îl definesc, căci, așa cum însuși recunoaște, îi erau dragi „ochii negri”, după care bătea lumea în lung și-n lat. Tânărul era „voinic, frumos și rău”, mereu în căutarea

„dragostelor”. Exuberanța specifică vârstei îl făcea neliniștit, într-o permanentă căutare a idealului: „Și pentru o muiere care-i era dragă, își punea totdeauna viața”.

În relație cu tânăra țigancă, descrisă prin caracterizare directă de către naratorul care face apel la memoria selectivă, ca fiind „o fetișcană de optsprezece ani”, Isac se dovedește naiv, concentrându-și atenția doar asupra unei frumoase povești de iubire și omițând proveniența socială a fetei și semnalele negative primite încă de la început din partea familiei acesteia. Sentimental și dornic de o idilă în cadrul romantic al naturii, nu este deloc prevăzător, iar Marga, cea care lansează avertismentul, se dovedește mai matură decât el. Naivitatea lui este plătită cu „lumina” unui ochi, un handicap cu care își duce mai departe existența, dar care îl face să se inițieze în tainele vieții păstrând în minte amintirea vie a acelei întâmplări tragice și împărțind-o ascultătorilor săi, care se identifică punctului de vedere subiectiv.

Curajul și sprinteneala specifice vârstei îl scapă cu viață de această grea cumpănă, dar rămâne cu o rană sufletească imposibil de vindecat. Conștiința sa este măcinată de imposibilitatea de a o fi salvat pe fată, care își sacrificase propria viață pentru a-l scăpa pe el de la moarte. După atâția ani, naratorul îi păstrează fetei un real respect și o puternică recunoștință. Aparența sa misterioasă, care îi farmecă încă de la început pe viitorii lui ascultători, este dată și de această experiență nefericită a vieții. El vine parcă din vremurile de demult purtând încă amprenta tragismului propriei soarte. Relatarea întâmplării are rolul de a reînvia trecutul în vederea clarificării anumitor amănunte asupra cărora naratorul meditează. Dispariția fântânii dintre plopi este un element nou, care certifică o veche presupunere: povestea sa de dragoste va purta mereu amprenta unicității.

Tigăncușa Marga se remarcă prin tinerețe și frumusețe, puse însă în slujba intereselor meschine ale semenilor săi. De altfel, naratorul o caracterizează în mod direct astfel: „Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi, și ochii iuți mă tulburară deodată”.

Deși relația ei cu naratorul s-a bazat inițial doar pe atracție fizică, în foarte scurt timp, ea a evoluat spre o iubire unică grație disponibilităților sufletești ale amândurora. Sacrificiul ei în numele acestei iubiri denotă o personalitate complexă a unei eroine romantice, evoluând în împrejurări excepționale. Pentru destinul ei, apa are o semnificație aparte; la început, ea se scaldă în apa râului, ulterior ea este aruncată în fântână, simbol al vieții, semn că existența ei nu va avea sfârșit.

Din punctul de vedere al artei narative, relatarea subiectivă se remarcă prin numeroase elemente de oralitate, care au rolul de a induce perspectiva narativă auditoriului de la han, dar și de a implica lectorul în subiectul povestirii. Astfel, stilul sadovenian îmbină elemente populare, arhaice sau regionale („mazâl”, „mulțămire”, „râu”, „hoșma”, „bei”, „a ieși din sâmbătă”, „buiac”, „buiestru” etc.) cu un limbaj expresiv deosebit („lumină”, metaforă pentru vedere, „fântâna”, metaforă cu dublu sens: naștere spirituală și memorie afectivă).

Remarcabil la Sadoveanu, alături de uimitoarele descrieri, este și rarul dar de a captiva audiența, atât prin subiectele alese, cât și prin stilul său inconfundabil de povestitor.

13  
Relația dintre  
personaje

Tigăncușa  
Marga

14  
Arta narativă

15  
Încheiere



Varianta propusă: **Negustor lipscan**

1. Ilustrează tema și principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14

2. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10 + 12 + 14

- 1  
Încadrarea în  
epocă
- Mihail Sadoveanu se încadrează în seria marilor povestitori români, ca și Ioan Neculce și Ion Creangă. El scrie în perioada interbelică o operă caracterizată, în primul rând, prin vastitate, fiind considerat întemeietorul romanului istoric în literatura română. Valoroase sunt, deopotrivă, și scrierile sale sociale, dintre care se remarcă volumul de povestiri „Hanu Ancuței”.
- Apariție
- Acesta este publicat, fragmentar inițial, în revista „Viața românească”, între 1924-1925; ulterior, în 1928, apare integral, în volum, primind aprecieri din partea criticilor literari ai vremii.
- 2  
Structura  
culegerii  
„Hanu Ancuței”
- Structural, culegerea este alcătuită din nouă povestiri, aparent independente, relateate însă de naratorii firelor narative, oaspeți ai aceleiași locații, un spațiu prielnic depănării, la o cană de vin dinaintea unei mese îmbelșugate. Povestirile „Iapa lui vodă”, „Haralambie”, „Balaurul”, „Fântâna dintre plopi”, „Cealaltă Ancuță”, „Județ al sărmanilor”, „Negustor lipscan”, „Orb sărac”, „Istoria Zahariei Fântânarul” creează un cadru prielnic, în care cititorul se simte bine-venit și parcă este martor la fiecare dintre zicerile care aparțin unui ritual irepetabil.
- „S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povestește el sunt o mie și una de nopți ale românilor [...]. Povestirea sadoveniană oprește timpul, creând în jurul omului - povestitor sau ascultător - un spațiu magic care-l protejează.” (N. Manolescu)
- 3  
Definirea  
speciei literare
- Povestirea este o specie a genului epic, de scurtă întindere, cu un singur fir narativ, în care se relatează la persoana I, din punctul de vedere al unui povestitor subiectiv, martor sau personaj al întâmplării. În prim-planul acestei specii literare se află acțiunea propriu-zisă, iar personajele ei sunt doar schițate.
- 4  
Structura  
narativă
- Din punctul de vedere al tehnicii narative, Sadoveanu urmează un model celebru, povestirea în ramă sau povestirea în povestire, cunoscut din literatura universală, utilizat în opere literare ca „Decameronul”, de Boccaccio, „Povestiri din Canterbury”, de Chaucer sau în culegerea arabă „O mie și una de nopți”. Astfel, cele nouă povestiri istorisite la han sunt inserate în narațiunea propriu-zisă de către nouă naratori, care le relatează, fiind personaje sau martori la întâmplările redade. Rama se constituie ca un element de unitate al volumului, fixând locul, timpul și durata depănării amintirilor.
- Tehnici  
narative
- Tehnica narativă utilizată presupune un rol dublu al fiecărei instanțe a comunicării. Povestitorul narațiunii-cadru, o ipostază autorială proiectată în text, este un drumeț neindividualizat prin nume propriu, fiind reprezentantul unei colectivități care, „într-o toamnă aurie”, poposește la han și ascultă relatările celorlalți oaspeți. El îndeplinește rolul de martor și ascultător în cadrul mirific al hanului, pentru ca, după un timp, după ce povestirile s-au sedimentat în mintea sa, să le transpună artistic.
- Instanțele  
comunicării  
narative

Ceilalți drumeți, **personaje** ale narațiunii-cadru și, respectiv, **ascultători**, Ioniță, Gherman, Leonte Zoderul, Neculai Isac, Ienache Coropcarul, ciobanul, Dămian Cristişor, orbul, Salomia și Zaharia Fântânarul, sunt **naratori ai povestirilor istorisite** la han, la care au participat activ, ca **personaje**, sau au îndeplinit rolul de **martori**.

**Rama povestirii fixează coordonatele spațiale și temporale** ale narațiunii.

5  
Coordonatele  
spațio-  
temporale

**Reperete spațiale** sunt exacte; **hanul**, dus la celebritate de scrierea sadoveniană, are drept corespondent o locație reală din Moldova; în plan ficțional, acesta devine un loc simbolic cu valoare de motiv literar, propice depănării amintirilor, prin siguranța și confortul pe care le oferă călătorilor, căci „hanul acela al Ancuței nu era han - era cetate”, și în care se depozitează întâmplările, „care se aud din om în om”, derivând din înțelepciunea populară cu rol moralizator.

**Reperete temporale** prezintă două coordonate: **trecutul**, timpul narațiunii-cadru, în care drumețul poposește la han și ascultă întâmplări desfășurate într-un **timp povestit**, anterior celui al povestirii propriu-zise. **Timpul narațiunii** este doar sugerat, fixat aproximativ, prin repere vagi, într-o epocă arhaică înfloritoare, amintind de vremea mitică, originară, „într-o toamnă aurie”, „într-o îndepărtată vreme demult”, pe când „au căzut ploi năpraznice” și oamenii au văzut „balaur negru în nouri” și „păseri vâslind spre răsărit”, pe când stăpânea „Împaratul-Alb”. Acțiunea este fixată aproximativ, prin ultimul indice temporal, pe vremea războiului ruso-turc, la începutul secolului al XIX-lea.

Seria poveștilor din volum începe într-o după-amiază și se sfârșește după trei zile, la miezul nopții. **Durata** reală se contopește cu cea imaginară, subiectivă, amplificată de multitudinea amintirilor, care se succed în mintea celor prezenți, căci o relatare naște altele, firul lor fiind parcă nesfârșit. O dovadă concretă a acestui fapt este relatarea poveștii perfecte, pe care comisul Ioniță promite că o va spune, dar alte și alte întâmplări îi iau locul.

Motivul  
hangitei

Coeziunea textuală se bazează și prin prezenta **hangitei**, care are același nume ca și mama sa, dar și aceeași înțeleptitudine, fiind la fel de ospitalieră cu călătorii, știind să le împartă bucate alese, „răsete și vorbe bune”, să întrețină atmosfera sărbătorească a momentelor festive ale întâlnirii. **Motivul hangitei** simbolizează permanența unității de la han, moștenirea unei înțeleptici străvechi cu implicații puternice sufletești.

Hanul devine astfel un nucleu al spiritualității românești, care adună reprezentanți din toate categoriile sociale, dominat de armonie și voie bună, un spațiu liminal plasat între lumea reală și universul ficțiunii.

6  
Semnificația  
incipitului

**Incipitul** culegerii se referă la un timp mitic prielnic povestirilor și fixează **perspectiva narativă subiectivă** a naratorului printr-o marcă specifică, anume verbul la persoana I: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povestiri la Hanul Ancuței”. **Finalul** zugrăvește o atmosferă de pace sufletească, de odihnă într-un loc privilegiat, dar este inserată și o referire la povestirea perfectă, promisă de comisul Ioniță, care perpetuează ritualul spunerii către eternitate: „Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblând după cotloane ferite și locuri de odihnă. Unii dormeau chiar unde se aflau, frânți și răsuciți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit.”

Semnificația  
finalului

7  
Individualitatea  
povestirilor

Povestirile propriu-zise, relatate în acest loc privilegiat, au fiecare o **tematică proprie** și sunt construite pe baza **principiului simetriei**; **narațiunea propriu-zisă** este introdusă, prin **procedeul inserției**, în **povestirea-cadru**, care constituie **rama operei literare**.

8  
Structura  
povestirii

„**Negustor lipsan**” este cea de-a șaptea povestire din șirul celor nouă. Structura sa este inedită în comparație cu celelalte, constituită fiind ca un interviu pe **tema** călătoriei. Cei prezenți la han vor să se informeze asupra a ceea ce se întâmplă în țări străine de la un negustor care vinde în piețele românești mărfuri străine aduse de la Lipsca. Deși firul epic se poate rezuma în câteva fraze, savuroasă este plăcerea dialogului dintre interlocutori prin accentuarea elementelor de oralitate. **Secvențele narative** sunt construite pe baza **înlănțuirii**, la început, și a **alternanței planurilor**, la final,

Enunțarea  
temei

9  
Prezentarea  
cadruului  
premergător  
relatării

trecând cu ușurință de la un subiect la altul, căci întâmplările sunt aduse la lumină ca produs al memoriei involuntare stimulată de întrebările celor prezenți.

Rama povestirii debutează cu promisiunea comisului Ioniță de a relatea o altă întâmplare mai captivantă, promisiune care nu se materializează, tocmai pentru că arta povestitului are un caracter peren, ceea ce înseamnă că întotdeauna va exista o acțiune și mai interesantă, tinzând către perfecțiune.

„Acel ceas mult dorit” al relatării lui Ioniță este amânat, de această dată, de un fond sonor, care anunța o nouă prezență la han. Apariția drumețului este prefațată de evenimente prezentate în mod gradat. Se aud „strigăte și zarvă pe drumul Sucevei”, stimul auditiv, care îi face pe cei prezenți să întoarcă toți capetele „spre negura serii”, de unde se disting „glasuri groase care opreau boii” și uruiul carelor; din mulțime, pe același tipic, ca și în celelalte povestiri, care introduc un călător, se aud binețele acestuia, apare Ancuța să îl întâmpine, cei de la han fac comentarii apoi nou-venitul este individualizat prin înfățișare și nume; de această dată este vorba despre „un bărbat bărbos cu căciulă și giubea. Barba-i era astâmpărată și rotunjită de foarfece; râdea cu obraji plini și bogați de creștin bine hrănit.” El este primit cu ospitalitate în spațiul protector al hanului: „Atuncea ești bine-venit”, „noi cu mare plăcere îi găsim loc între noi și-l poftim cu dragoste la focul nostru”.

10  
Instanțele  
comunicării

Călătorul se numește Dămian Cristisor și se îndeletnicește cu negustoria. El deține „o dugheană la Iași, în ulița mare” și achiziționează produse din diverse orașe europene. Din perspectiva subiectivă a străinului călător, acesta relatează experiențe inedite din timpul peregrinărilor sale prin Franța și Germania.

Relații  
temporale

Ritualul specific pregătește durata magică a spunerii: sunt hrănite animalele, marfa este pusă în ordine, drumeții sunt tratați cu vin și mâncăruri alese, „pui fript în talger de lut și pită prospătă”. Critica literară afirma chiar că vinul este „personaj” al textului, cu funcția de licoare fermecată, ale cărui calități deosebite sunt menite de a-i face pe cei prezenți să-și depene amintirile, să comunice nestingherit.

11  
Construcția  
subiectului

Povestirea propriu-zisă începe atunci când licoarea magică servită de hangii induce starea de relaxare propice relatării, căci Cristisor „păru în toată floarea veseliei lui”. El se adresează în special lui Neculai Isac, pe care îl simte cel mai apropiat de sufletul său dar, în esență, implică întreaga audiență în spunerile sale despre evenimente importante, alese în manieră subiectivă, petrecute „prin țări străine”.

Căștigarea unui loc în „cinstita breaslă” a negustorilor presupune pricepere la arta vânzării și cumpărării mărfurilor, iar drumețul, ajuns la vârsta experienței depline în meseria sa, cu câțiva ani în urmă față de timpul narațiunii-cadru, se hotărăște să meargă la Lipsca, să aducă produse noi spre a le vinde la Iași. Plecarea sa la drum este pregătită din vreme cu înțelepciune și credință în Dumnezeu.

Descrierea  
trenului

Curiozitatea auditorilor este stârnită, în special, de referirea acestuia la un mijloc de transport, pe care nu-l cunoșteau cu toții, anume trenul. Această referire naște o dispută între ascultători. În vreme ce comisul și căpitanul de mazili știau de această inedită invenție, din auzite, ceilalți se arată mirați și dornici să afle cum arată acesta. Ciobanul de la Rarău este cel mai conservator dintre ei, numindu-l „ticăloșie nemțească”. Iar moș Leonte se miră că poate funcționa fără roți, făcându-și cruce. Cu pricepere și voie bună, Dămian le descrie plastic felul în care arată ciudata mașinărie: „Sunt un fel de căsuțe pe roate, și roatele acestor căsuțe se îmbucă pe șine de fier. Și-așa, pe șinele acelea de fier, le trage cu ușurință o mașină, care fluieră și pufnește de-a mirare; și umblă singură cu foc [...]. Mașina umblă singură cu foc și trage după dânsa toate căsuțele. Apoi în acele căsuțe sunt ori oameni, ori mărfuri. Și batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuțe. Și merg foarte bine, fără scuturătură și fără năcaz; numai că c-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alții tare, ca surzii”.

„Alte lucruri mai de mirare” urmează a stârni curiozitatea ascultătorilor, dar și de a-i informa în ceea ce privește nivelul dezvoltării în alte țări: „case una peste alta”, „uliți dintr-o singură bucată de piatră”, „cucoane” cu „pălării”, bărbați cu „ceasornic”.

Obiceiuri gastronomice	<p>Zvonuri despre aceste noutăți ajunseseră și până în țara Moldovei, dar cei prezenți sunt captivați de cel care într-adevăr a văzut „minunile”, fiind privit admirativ.</p> <p>Altă noutate o reprezintă obiceiurile gastronomice ale străinilor, care beau „un fel de leșie amară”, berea, și se delectează culinar cu „cartoafe” și „carne fiartă de porc ori de vacă”. Stupoarea este evidentă și crește în intensitate când ascultătorii își dau seama că mâncărurile lor tradiționale nu sunt cunoscute de nemți, deși ei nu-și închipuie un festin din care acestea să lipsească. La aflarea veștilor că străinii n-au auzit de „pui în țigla”, de „miel fript tâlhărește și tăvălit în mojdei” sau de sarmale, borș sau de „crap la proțap”, moș Leonte se crucește din nou și exclamă îngrozit: „Doamne ferește și apără!”; concluzia unanimă, enunțată de Isac, este că sunt cu toții mândri de țară și tradițiile Moldovei, pe care nu le-ar schimba niciodată cu obiceiurile altora. Dincolo de dialogul savuros, se dezvăluie patriotismul moldovenilor, firea lor conservatoare, atașamentul față de moștenirea din strămoși, concepții pe care le împărtășește și autorul textului.</p>
Sistemul de învățământ	<p>Chiar și discuția despre sistemul de învățământ stârnește comentarii. Faptul că „învățătura-i la mare cinste” este aprobat de ascultători, dar extinderea învățământului prin școli la sate este dezaprobată, ca și școlirea deopotrivă a fetelor și a băieților, „o rânduială care trebuie să rămână la dâșii”, așa cum spune comisu.</p> <p>Către finalul relatării, naratorul inserează un pasaj prin care arată propria-i uimire în ceea ce privește evenimentele petrecute pe drum spre Moldova. Paradoxal i se pare negustorului faptul că marfa i-a rămas întreagă de-a lungul călătoriei prin țări străine dar, la intrarea în țară, vameșii i-au cerut „un dar”, un hoț l-a somat să-i dea banii, iar „un privighetor domnesc” așteaptă să i se dea ceva folositor din marfa negustorului, primind și plecând, spre deosebire de hoț, fără să mulțumească, de parcă i s-ar fi cuvenit cadoul. Negustorul s-a descurcat în aceste situații, oarecum așteptate, având experiența călătoriei, și le-a oferit fiecăruia câte un frumos „baider roș”. Aceste pățanii nefericite sunt menite a ridiculiza anumite obiceiuri încetățenite pe meleagurile Moldovei, la care oamenii cinstiți nu consimt, dar trebuie să li se supună.</p> <p>Povestirea se sfârșește cu o concluzie formulată în manieră afectivă de către narator, făcând trecerea de la timpul povestit la timpul povestirii din rama textului: „Asta este, fraților creștini, sfârși cu voie bună negustorul”. Cu toți cinstiră un pahar de vin cu acesta, iar Ancuța le aduse plăcinte. Drumețul își tratează gazda cu respect și afecțiune făcându-i un cadou din toată inima, „o zgărdită de mărgele”, pe care însuși i-a așezat-o la gât, adresându-i un compliment referitor la aspectul fizic și sărutând-o cu foc pe obraji.</p>
12 Construcția personajului	<p>În ansamblul culegerii, această istorisire are un rol foarte important pentru că elucidează cititorul asupra modului în care cei prezenți la han sunt deschiși informațional către lume. Străinul călător are menirea de a deschide noi orizonturi ale cunoașterii, de a îmbogăți experiența de viață a celor care îl ascultă cu interes.</p>
Trăsături	<p>Respectând trăsăturile speciei literare, portretizarile sunt sumare, fiind reprezentate de câteva tușe sugestive.</p> <p>Naratorul, personajul central al povestirii, negustorul Dămian Criștor, este caracterizat în mod direct încă de la apariția sa la han ca fiind „un bărbat bărbos cu căciula și giubea”, „om căruia îi plac poveștile”, „omul care râde [...] din cea dintâia clipă când te-a văzut [...] se va arăta pururea blajin și cu prietenie”. El se dovedește a fi un bărbat îngrijit, elegant, cu poftă de viață, vorbăreț și dornic de a-și împărtăși experiențele, stăpânind darul povestirii. Optimismul său debordant îi molipsește și pe ceilalți și creează o atmosferă plăcută, caldă, prietenească. Este, de asemenea, un om cu suflet bun, care își împlinește în mod responsabil îndatoririle, hrănind animalele, punând marfa în ordine, înainte de a se ospăta și de a discuta cu cei de la han. Politicos, își salută gazda, remarcându-se bucuria de a o revedea.</p> <p>Încă de la început, el face o incursiune în propria-i existență, vorbindu-le interlocutorilor despre etapele prin care a trecut până la marea aventură a vieții sale, călătoria în țări străine. Mai întâi, a cumpărat mărfuri de la nemți de prin „iarmaroace”, a mers până la Liov, s-a hotărât să meargă însuși la Lipsca, nu înainte de a se duce la biserică.</p>

Toți acești pași urmați dovedesc o **personalitate foarte organizată, pasionată de meseria sa**, care devine un mod de viață și care implică, în mod obligatoriu, călătoria și **spiritul de aventură**. Dămian Criștor este foarte **credincios**, fapt evident pe parcursul povestirii. Înainte de a pleca în țări îndepărtate, merge la biserică; la întoarcere se simte dator să mulțumească Domnului pentru că s-a reîntors în siguranță pe meleagurile sale.

El se remarcă prin **modestie**, relatând totul în cel mai firesc mod, fără a se lăuda cu experiențele sale inedite și fără a râde când descoperă ignoranța interlocutorilor. Relatarea sa dovedește că personajul este un **bun cunoscător al psihologiei umane**, descurcându-se în situații diverse, dovedind **bun simț și omenie**.

„**Vesel și prietenos**”, el are o deosebită disponibilitate sufletească în a-și face prieteni de nădejde, dar și **abilitatea de a convinge potențiali clienți**. În relație cu celelalte personaje, el se dovedește **amabil și deschis comunicării**, acceptând părerile tuturor și prezentând faptele așa cum le-a perceput el de-a lungul voiajului. Se simte compatibil sufletește cu Neculai Isac, adresându-i-se direct, dar pe parcursul povestirii, leagă o strânsă prietenie cu toți cei prezenți. Dovedește o **imaginație bogată**, descriind vagoanele trenului ca pe niște „căsuțe pe roți”, vilele ca pe niște „case una peste alta”, șoseaua ca pe o uliță „dintr-o singură bucată de piatră”, iar berea e comparată cu o „leșie amară”. Descrierea are aspecte naive, dar prin inserarea acestora, naratorul este convins că ceilalți au înțeles mesajul, pentru că apelează la îmbinarea unor noțiuni familiare acestora.

Criștor se dovedește a fi **prevăzător**, învățând din experiența altor negustori și păstrând balderile roșii pentru a le oferi, la nevoie. Este însă ironic și **disprețuitor** la adresa celor care îi cer „un dar” pentru a-l lăsa să meargă mai departe, fapt care, în țările străine nu i s-a întâmplat. Cadoul pentru Ancuța trădează o **afecțiune deosebită**, pe care acesta i-o poartă, el **autocaracterizându-se** drept „holtei” și complimentând-o în mod evident pe hangită.

**Relația cu celelalte personaje** este evidentă prin dialog, lectorul putând să deducă o atmosferă prietenească, presărată cu dispute aprinse, izvorâte din dorința nestăvilă de cunoaștere. Maniera de construcție dialogată oferă cititorului posibilitatea de a cunoaște opiniile ascultătorilor în legătură cu ceea ce este inedit în alte țări, aceștia dovedind grade diferite de informare: comisul și căpitanul de mazili au auzit deja despre minunile apărute la alții, deși așteaptă și ei nerăbdători lămuriri suplimentare, nedorind să-și piardă prestigiul în fața celorlalți, dacă și-ar dovedi fățiș ignoranța; pe de altă parte, ciobanul nu le știe, dar le judecă mereu cu reticență; moș Leonte este foarte curios și foarte interesat de ceea ce se relatează, dar își face cruce, uimit de noutăți la care nu s-ar fi gândit niciodată că ar exista. Astfel, subiectul relatării se încheagă prin îmbinarea spiritului arhaic, românesc, al cititorului de zodie, al festinurilor tradiționale cu noutățile prezentului altor țări îndepărtate.

**Arta narativă** sadoveniană se remarcă prin **oralitate**, reproducând **limbajul colocvial, specific epocii**, bogat în arhaisme, regionalisme, termeni populari, ca de exemplu: „zarvă”, „hulubiță”, „leși”, „giubea”, „iritic”, „holtei” etc. **Exprimarea expresivă** are la bază puține figuri de stil, dar reprezentative pentru stilul scriitorului. Se remarcă la Sadoveanu, nuanța pe care o descoperim prin limbaj. De exemplu, nota melancolică a textului este dată de la început de metaforă („noi îi vedeam numai trupu-i de umbră”) și de comparație („glasul îi era ca un cântec dulce”); tonul Ancuței denotă o stare afectivă manifestată față de oaspeții săi, acesta fiind comparat de narator cu cel al unei porumbițe, prin gingășie și naturalețe („hurui ca o hulubiță”); glasul ei e capabil de a varia, crescând și scăzând „cu dezmierdări”, arătând calitățile desăvârșite ale gazdei de a întreține atmosfera prietenească.

Povestirea „**Negustor lipscan**” reliefează diferența dintre civilizații și caracterul tradiționalist al moldovenilor și accentuează eterogenitatea personalităților drumeților poposiți la han.

Relația cu  
celelalte  
personaje

13  
Arta narativă

14  
Încheiere



Varianta propusă:

## Alexandru Lăpușneanul

1. Ilustrează particularitățile nuvelei istorice.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 11

2. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8 + 9 + 11

3. Evidențiază relațiile dintre două personaje.

1 + 2 + 4 + 6 + 9 + 11

4. Reliefează raportul realitate-ficțiune.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

- 1**  
**Încadrarea în epocă**
- Costache Negruzzi face parte din perioada pașoptistă a literaturii, remarcându-se, în special, prin proiectarea unei prime epopei naționale, „Ștefaniada”, din care a apărut doar un singur poem, și prin capodopera sa, **prima nuvelă istorică românească**, „Alexandru Lăpușneanul”, apreciată atât pentru tema abordată, cât și pentru calitățile artistice deosebite.
- Apartințe**
- Nuvela este publicată în primul număr al revistei „Dacia literară”, la 30 ianuarie 1840, respectând întocmai dezideratele enunțate de Mihail Kogălniceanu în „Introducere” – articolul programatic al revistei, anume inspirația din istoria națională și originalitatea.
- 2**  
**Surse de inspirație**
- Izvoarele istorice** ale scrierii se află în cronici, anume „Letopisețul Țării Moldovei”, în care consemnează despre domnitor Grigore Ureche și Miron Costin, dar și în culegerea de legende „O samă de cuvinte”, de Ioan Neculce. Negruzzi preia, în special, informațiile despre a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul (1564-1569), pe care se axează legenda a XVII-a din lucrarea lui Neculce: „Și când au purces de la Poartă cu a doua domnie, dzicu să-l fi învățat turcii să taie boierii, să-i slăbească.”. Pornind de la aceste date, autorul elaborează o creație literară originală, cu subiect de roman.
- 3**  
**Definirea speciei literare**
- Nuvela este o specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate. Dintre acestea se remarcă personajul central, minuțios construit printr-o aglomerare de amănunte semnificative. Caracterul istoric este conferit de sursa de inspirație, prin evocarea unor date, locuri, personalități cu existență reală, pe care însă autorul le transpune într-un context care evidențiază propria sa viziune asupra lor. Nuvela istorică este o specie literară de factură **romantică**, dar în cadrul ei pot coexista și elemente specifice altor curente literare.
- Încadrarea în specia literară**
- „Alexandru Lăpușneanul” se încadrează acestei specii literare, fiind produsul unei **literaturi preromantice românești** prin tema ei, prin construcția personajelor și prin zugrăvirea verosimilă a culorii locale. **Influența clasică** este însă evidentă în ceea ce privește rigurozitatea compozițională, sobrietatea, precizia și graduația conflictului. În manieră **realistă**, este prezentată psihologia personajului colectiv, mulțimea, care gândește și acționează ca un singur individ.
- 4**  
**Enunțarea temei**
- Nuvela are ca **temă** istoria, scriitorul prezentând artistic o perioadă agitată pentru Moldova, fixată temporal la mijlocul secolului al XVI-lea, dominată de personalitatea puternică a unui domnitor crud, care a lăsat amprente adânci asupra conștiinței poporului său. **Timpul și spațiul** acțiunii sunt bine precizate, ceea ce conferă un caracter verosimil scrierii.

5  
Perspectiva  
narativă

Instanțele  
comunicării

6  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Din punctul de vedere al **perspectivei narative**, scrierea se remarcă prin **obiectivitate**, naratorul este omniscient și prezintă evenimentele sobru, detașat, la persoana a III-a; inserează totuși **mărci ale subiectivității** dintre care se remarcă, în special, epitele dezaprobatoare: „mășavul curtean”, „mișelul boier”, „deșăntată cuvântare”, „urâtul caracter”.

Narațiunea se desfășoară **linear prin înlănțuirea secvențelor narative**, în ordine **cronologică**. În ceea ce privește **modurile de expunere**, predomină **dialogul**, care dramatizează acțiunea, oferind, indirect, informații asupra personajelor și înaintând acțiunea. **Narațiunea și descrierea** au o pondere mai mică în economia textului; se remarcă totuși **relatarea faptelor întreprinse de personaj la venirea la domnie**, dar și **pauzele descriptive**, prin care se individualizează personajele prin detalii sau se prezintă amănunte semnificative despre vestimentație sau despre locații reale, cum ar fi cetatea Hotinului.

Din punct de vedere **compozițional**, nuvela are patru capitole, care corespund **momentelor subiectului**, construite asemenea actelor unei drame, remarcându-se **rigurozitatea formală de factură clasică**, fiecare dintre ele purtând un motto semnificativ: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...”, „Al să dai samă, doamnă!...”, „Capul lui Moțoc vrem...”, „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...”. Fiecare dintre motto-uri enunță concentrat ideea centrală a capitolului.

**Expozițiunea și intriga** surprind întoarcerea lui Lăpușneanul în Moldova, cu gândul de a-și recupa tronul, pierdut în urma uneltirilor boierești, cât și întâlnirea memorabilă cu cei patru boieri și enunțarea dorinței irevocabile de a fi din nou domnitor; **desfășurarea acțiunii** prezintă faptele reprobabile întreprinse de Lăpușneanul pentru a se răzbuna pe boieri, dar și intervenția soției sale; **punctul culminant** constă în uciderea celor 47 de boieri și în pedepsirea lui Moțoc, iar **deznodământul** aduce un binemeritat sfârșit al existenței domnului tiran.

Incipitul și  
finalul

**Incipitul și finalul** textului sunt succinte, apropiate fiind de stilul cronicilor. Scrierea debutează cu referiri la contextul politic care prefățează întoarcerea lui Lăpușneanul, marcând deja dorința de răzbunare a acestuia: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.”.

**Finalul** se constituie ca o concluzie obiectivă, așteptată cu nerăbdare de cititor: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La mănăstirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede și astăzi portretul lui și a familiei sale.”.

7  
Construcția  
subiectului

Capitolul I

**În prima parte** se prezintă reîntoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul în Moldova, cu ajutor turcesc, în vederea recăștigării tronului pierdut în urma uneltirii boierilor. Mobilul practic este dublat de cel psihologic; fire aprigă, acesta nutrește o dorință puternică de răzbunare împotriva celor care îl umiliseră privându-l de dreptul de a conduce, drept pe care este sigur că îl merită. Boierii se dovedesc din nou a-i sta împotrivă, fapt evident prin întâlnirea cu reprezentanții acestora, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici, încă de când a intrat în țară. Dialogul dintre Lăpușneanul și boieri trădează, încă de la început, conflictul puternic pe care se bazează nuvela. Secvența, construită precum actul unei opere dramatice, dezvăluie animozitățile puternice dintre cele două părți, mascate sub o atitudine diplomatică, protocolară, la început, și manifestată direct către finalul întrevederii.

Lăpușneanul îi primește cu disimulare, „silindu-se a zâmbi”, în speranța că aceștia îi vor accepta revenirea, păstrând ideea de răzbunare pentru momentul în care va prelua din nou puterea; boierii se remarcă însă printr-o atitudine independentă: „se închină până la pământ fără a-i săruta poala după obicei”. Dovedindu-și abilitatea de a conversa ca un cunoscător versat al psihologiei

umane, Lăpușneanul lansează provocarea către interlocutori, testându-le scopul pentru care l-au întâmpinat: „Am auzit, urmă Alexandru, de bântuirile țării și am venit s-o mântui; știu că țara m-așteaptă cu bucurie.”.

Moțoc formulează un răspuns abil ca și provocarea, dar dorește să dea de înțeles că ei sunt împotriva dorinței lui Lăpușneanul, fapt pus pe seama poporului: „Să nu bănuiești, măria-ta, zise Moțoc, țara este liniștită și poate că măria-ta ai auzit lucrurile precum nu sunt; căci așa este obiceiul norodului nostru, să facă din țânțar armăsar. Pentru aceea obștia ne-au trimis pre noi să-ți spunem că norodul nu te vrea, nici te iubește și măria ta să te întorci înapoi ca...”.

Reacția lui Lăpușneanul este impulsivă, manifestându-se ca o răbufnire exterioară a furiei, care îl măcina de atâta vreme, dar și a dorinței teribile de răzbunare: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau, răspunse Lăpușneanul, a căruia ochi scânteie ca un fulger, și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă-ntorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt. Al! Nu mă vrea țara? Nu mă vreți voi, cum înțeleg?”. Exteriorizarea verbală este completată cu amănunte comunicate nonverbal de către personaj și subliniate de narator. Izbucnirea sa denotă hotărârea de a reveni. El vede mai degrabă apariția unui posibil cataclism, decât plecarea sa din Moldova.

Tensiunea dramatică crește gradat în intensitate, dialogul devine alert și tăios, o nouă izbucnire a domnitorului fiind previzibilă; aceasta este construită pe baza interogațiilor retorice care au rolul de a induce un unic răspuns, anume acela că Lăpușneanul este un domnitor exemplar, care se remarcă printr-un destin superior: „Au doar nu sunt și eu unsul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-ați jurat și mie credință, când eram numai stolnicul Petre? Nu m-ați ales voi? Cum au fost oblađuirea mea? Ce sânge am vărsat? Care s-au întors de la ușa mea, fără să câștige dreptate și mângâiere? Și însă, acum nu mă vreți, nu mă iubiți? Ha! ha! ha!”. Într-adevăr, mărturiile din cronici atestă că fusese un domn înțelegător cu supușii în prima sa domnie, fapt motivat de Negruzzi prin durata scurtă a acesteia („el nu avusese vreme a-și dezvălui urâtul caracter”); dezamăgirea trădării a sădit în sufletul său o dorință nestăvilită de a plăti celor care i-au greșit.

Furia glasului său, exteriorizată prin seria de interogații retorice, este magistral completată de notații asupra fizionomiei personajului: „Rădea; mușchii i se suceau în răsul acesta și ochii lui hojma clipeau.”.

La finalul dialogului cu cei patru, Lăpușneanul formulează o amenințare grea a cărei punere în practică rămâne doar o chestiune care ține de timp: „Voi mulgeți laptele țării, dar au venit vremea să vă mulg și eu pre voi. Destul, boieri!”.

Sfârșitul primului capitol îl surprinde pe Moțoc întorcându-se să-i vorbească fostului domnitor despre bunele sale intenții, fapt care îi dezvăluie josnicia caracterului. Fățarnic și „învechit în zile rele”, așa cum însuși Lăpușneanul îl caracterizează, în mod direct, Moțoc întrușipează tipul intrigantului, care complotase la detronarea a doi domnitori, Despot și Lăpușneanul, susținându-l un timp pe Ștefan Tomșa, și pregătit în momentul respectiv să se dezică trecând de partea celui care își dorea tronul înapoi. Lăpușneanul nu se lasă înșelat de lingușirea acestuia, cunoscându-l prea bine, și pe el, și pe ceilalți trei boieri, ci se dovedește mult mai abil și foarte precaut, intuind că se poate folosi de el: „Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela, și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău; te voi cruța, căci îmi ești trebuit, ca să mă ușurezi de blăstemurile norodului.”.

Capitolul al doilea dezvăluie adevăratul caracter al protagonistului, naratorul surprinzându-l în ipostaza de domn tiran. Măsurile sale îi îngrozesc pe boieri, căci la cea mai mică abatere, adevărată sau plăsmuită, erau pedepsiți printr-o moarte crâncenă: „Lăpușneanul porunci să împle cu lemne toate cetățile Moldaviei, afară de Hotin și le arse”, „îi despoia de averi”, „îi omorea din când în când.”, „la cea mai mică greșeală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i



Ipostaza  
domnitorului  
tiran

s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curții, cu o țidulă vestitoare greșalei lui, adevărate sau plăsmuite și el nu apucă să putrezească, când alt cap îi lua locul.”.

Domnitorul se înconjoară de mercenari, „lefecii albanezi, șerbi, unguri, izgoniți pentru relele lor fapte”, și își pune în aplicare planul de răzbunare, la care nutrise cu atâta ardoare.

Mottoul capitolului reproduce vorbele sentențioase ale unei văduve de boier adresate doamnei Ruxanda, în legătură directă cu nelegiuirile înfăptuite de Lăpușneanul. Fire sensibilă și dreaptă, fiică de boier de viță veche și domnitor, rămâne orfană de mică și este nevoită să se căsătorească cu cel care își dorea să câștige inima poporului, care îl stimase pe fostul domn, Petru Rareș, tatăl acesteia. Ea se vede părtașă la nelegiuirile soțului și este hotărâtă să-i atragă atenția.

În acest capitol, naratorul, printr-o pauză descriptivă, alcătulește un portret al doamnei, care pune în evidență antiteza puternică dintre aceasta și Alexandru, **cuplu de factură romantică construit pe tiparul inger-demon**. După ce este redată pe scurt istoria vieții zbuciumate și triste a acesteia, autorul conturează un portret complet, fizic și moral, al feminității absolute: „Figura ei avea acea frumuseță care făcea odinioară vestite pre femeile României și care se găsește rar acum, degenerând cu amestecul națiilor străine. Ea însă era tristă și tânjitoare, ca floarea espusă arșiții soarelui, ce nu are nimic s-o umbrească. Ea văzuse murind pre părinții săi, privise pre un frate lepădându-și legea și pre celălalt ucis.”. Ruxanda este o soție supusă, care își cinstește soțul și i se supune; cu toate acestea intuiește lipsa lui de sentimente și de aceea i se pare imposibil să-l iubească.

Antiteza dintre  
domnitor și  
domnița  
Ruxanda

Dialogul dintre cei doi accentuează și mai mult antiteza dintre personalitățile lor. Ruxanda dă dovadă de multă diplomatie, încercând să-și convingă soțul că puterea pe care o are trebuie folosită în scopuri nobile, nicidecum meschine, cum ar fi răzbunarea pe boieri: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soț! urmă ea, destul! Ajungă atâta sânge vărsat, atâtea văduvii, atâtea sărmanii! Gândește că măria-ta ești prea puternic și că niște săraci boieri nu-ți pot strica. [...] Judecă că după viață este și moarte și că măria-ta ești muritor și ai să dai seamă!”. Pentru a-și convinge interlocutorul, ea folosește amenințarea primită, pe care și-a însușit-o și o consideră întemeiată. Reacția soțului însă denotă impulsivitate, numind-o „muiere nesocotită”, după care se corijează și urzește inteligent un nou plan pentru a-i distra atenția de la faptele lui. Îi promite că va înceta omorurile, nu înainte de a-i oferi, cu sadism, „un leac de frică”, premeditat deja.

Partea a treia prezintă un episod dramatic al istoriei Moldovei, anume crima colectivă a lui Lăpușneanul, înfăptuită cu ajutorul acoliților săi nevolnici. Ea constă în uciderea a 47 de boieri, din răzbunare personală.

Capitolul al III-lea

Atmosfera liniștită de la începutul capitolului prefătează gravele evenimente. Lăpușneanul apelează la un vicleșug demonic, mergând la biserică, invocând pretextul dorinței de împăcare definitivă cu boierii. Intențiile sale sunt previzibile, căci, deși merge într-un lăcaș sfânt și e „îmbrăcat cu toată pompa domnească”, ascunde, din precauție, „un mic junghi cu plăsele de aur” și armură protectoare. Frica sa de confruntare derivă din cunoașterea propriilor intenții criminale asupra boierilor.

Discursul de la  
biserică

Lăpușneanul stăpânește arta disimulării și joacă rolul omului credincios, închinându-se la icoane, sărutând racla Sfântului Ioan. Naratorul surprinde însă un detaliu, pus pe seama zvonurilor, care denotă frica tiranului de pedeapsa divină, având deja în minte planul complet al răzbunării: „Spun că în minutul acela el era foarte galben la față și că racla sfântului ar fi tresărit.”.

Discursul său de reconciliere este minuțios conceput, cu inteligență, diplomatie și ipocrizie; trimiterile biblice la care apelează sunt menite să convingă audiența de intențiile sale pașnice: „Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: «Să iubești pre aproapele tău ca însuși pre tine și să ne iertăm unii pre alții, pentru că suntem muritori, rugându-ne Domnului nostru Iisus Hristos - își făcu cruce - să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri. »”. Amănuntul subiectiv este inserat de narator, atribuind cuvântării

**Scena uciderii  
celor 47 de  
boieri**

personajului epitetul „deșăntată”, desemnând ipocrizia lui Lăpușneanul, dar și dezaprobarea față de planurile acestuia.

Așa-zisa împăcare este sărbătorită printr-un ospăț la curtea domnească, după slujbă, la care sunt invitați boierii. Cu toții, în afară de Spancioc și Stroici (care nu aveau încredere în domnitor și care aleg să părăsească țara), dau curs invitației, dar banchetul ia o întorsătură neașteptată pentru aceștia, transformându-se într-un adevărat măcel.

Punctul de tensiune maximă al capitolului este scena în care se prezintă antiteza dintre reacțiile lui Lăpușneanul, care „râdea” și cele ale lui Moțoc, speriat de moarte în confruntarea cu domnitorul, „silindu-se a râde ca să placă stăpânului”, dar a cărui teamă se manifestă prin reacții organice: „simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind”. Cei doi privesc măcelul (toți cei 47 de boieri sunt sfâșiați de săbiile oamenilor domnitorului), iar Lăpușneanul așteaptă cu sadism momentul prielnic pentru a se răzbuna pe vornic. Intuiția domnitorului, născută dintr-o inteligență diabolică, nu dă greș, iar norodul, auzind că la curtea domnească se petrec niște fapte grozave, se strânge la porți, reacționând ca un singur individ, trăsătură psihologică surprinsă magistral de autor. Nemulțumirile invocate de aceștia merită o recompensă, iar Lăpușneanul le oferă, la cerere, capul unui boier considerat vinovatul simbolic pentru toate atrocitățile suferite de popor. Personajul colectiv este prezentat pentru prima oară în literatura română, fiind descris în amănunt; inițial, se remarcă prin derută, căci cu toții veniseră la curte „fără să știe pentru ce au venit și ce vrea”, pentru ca, ulterior, să fie manipulați de dorința domnitorului de răzbunare, și de dorința ca mulțimea să îl ceară pe Moțoc, care să ispășească toate păcatele unei conduceri defectuoase. Deruta mulțimii se rezolvă atunci când o voce formulează o cerință pe placul lui Lăpușneanul: „Capul lui Moțoc vrem...”. Boierului i se pare nedrept să se sacrifice la cererea prostimii, a unor oameni simpli, însă vorbele domnitorului denotă dorința sa nestrămutată de a pedepsi toate uneltrile lui Moțoc, dându-i argument chiar propriile vorbe: „Proști, dar mulți, răspuse Lăpușneanul cu sânge rece; să omor o mulțime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat? Judecă dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuși când îmi spuneai că nu mă vrea, nici nu mă iubește țara.”. După ce Moțoc este linșat de popor, mulțimea se împrăștie, ca și când acest gest de cruzime ar fi reprezentat rezolvarea tuturor problemelor.

Cu abilitate și cinism, Lăpușneanul se folosește de popor pentru a scăpa de intrigant și pentru a aduce liniște în rândul supușilor, atingându-și pe deplin scopurile propuse. Trăsăturile personajului principal ies din sfera umanului atunci când acesta construiește, din capetele boierilor, o piramidă în funcție de rangul lor, reprezentând „leacul de frică” pentru soția sa. Ruxanda este copleșită de această imagine macabră, dar și de cruzimea ieșită din comun a soțului; în contrast cu reacția ei, Lăpușneanul jubilează, văzându-și răzbunarea concretizată și dușmanii zăcând morți. Aceste fapte îl încadrează în tipologia demonului.

**Capitolul al IV-lea**

Ultimul capitol prezintă sfârșitul firesc al tiranului, după încă patru ani în care nu mai omorâse niciun boier, așa cum promisese; acesta, chinuit de „friguri”, trăiește drama neputinței de a conduce, dublată de revolta împotriva celor care, spre a-l mai curăța de păcate, îl călugăresc. Amenințările sale se îndreaptă chiar împotriva propriului fiu și a soției, dorindu-și să îi omoare. În această situație-limită, Ruxanda și Mitropolitul Teofan, împreună cu Spancioc și Stroici, care veniseră să-i vegheze sfârșitul, iau decizia de a-l otrăvi, ușurându-i chinurile și cumându-i dorința de a omorî.

Chinurile morții sunt cumplite, iar cei doi boieri savurează momentele cu o bucurie sadică, amplificându-i reacțiile organice prin vorbe tăioase pedepsitoare: „învată a muri, tu care știai numai a omorî. Și apucându-l amândoi, îl țineau nemîșcat, uitându-se la el cu o bucurie infernală și muștrându-l.”.

Domnitorul își dă sfârșitul în chinuri, redată în detaliu de narator, ceea ce conferă o tentă naturalistă scrierii: „Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinții îi scrâșneau și ochii săi sângerați se holbaseră; o sudoare înghețată,

tristă a morții prevestitoare, ieșea ca niște nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârșit, își dădu duhul în mâinile călăilor săi.”

Finalul nuvelei este formulat ca o concluzie despre „o pată de sânge în istoria Moldovei”, anume domnia lui Alexandru Lăpușneanul, portretul lui de la Mănăstirea Slatina stând mărturie a unor fapte care nu vor fi niciodată uitate.

În ceea ce privește **construcția personajelor**, se remarcă individualizarea lor prin detalii semnificative. **Personajul principal** este Alexandru Lăpușneanul, surprins începând cu venirea pentru recuperarea tronului, până la moartea sa inevitabilă. **Celelalte personaje secundare** gravitează în jurul acestuia: doamna Ruxanda, tipul angelic, prezentată în antiteză cu soțul, boierii, dintre care se remarcă cei patru, care formează delegația răsculată împotriva domnitorului, **personajul colectiv**, mulțimea, surprinsă prin detalii realiste, de natură psihologică, și Mitropolitul Teofan.

**Personajul principal**, Alexandru Lăpușneanul, întrușează tipul demonului, **personaj excepțional** surprins în împrejurări deosebite, **de factură romantică**. Portretul său este minuțios construit, personalitatea lui remarcându-se prin **defecte majore**, dar și prin **calități**, puse însă în slujba răului.

Trăsătura sa dominantă este **setea nestăvilită de putere** care subordonează toate acțiunile sale pe parcursul nuvelei, dublată de o **dorință** care depășește sfera umanului, aceea **de a se răzbuna** pe boierii care l-au privat, prin uneltiri, de poziția socială pe care e convins că o merită cu prisosință.

Încă din primul capitol, aceste trăsături sunt evidente prin dialogul tensionat cu boierii. Până să le cunoască intențiile, el îi primește conform etichetei domnești, deși are intuiția că întâlnirea cu ei la intrarea în țară nu e de bun augur. Schimbul de replici dintre ei denotă **impulsivitatea** lui Lăpușneanul, a cărei mimică îi completează perfect vorbele, fiind foarte bine surprinse de autor, mizând pe intimidarea adversarilor. Se dovedește, de asemenea, un **fin cunoscător al psihologiei umane**, utilizând argumente viabile pentru a își demonstra calitățile de lider. Argumentația sa derivă dintr-o **inteligentă ascuțită**, pusă însă în slujba intențiilor sale de răzbunare.

În relație cu Moțoc, Lăpușneanul se dovedește **abil, prevăzător**, gândind că îl va putea folosi pentru a-și atinge scopurile. Caracterul urât al vornicului îi e familiar, cunoscându-l ca întrușipând tipul intrigantului și al trădătorului.

În capitolul al doilea, **personajul central** își dezvăluie adevăratul caracter, trecând de la amenințări la fapte reprobabile, dând ordin ca boierii să fie uciși, chiar dacă pricinile nu erau întotdeauna reale. Este reliefată astfel **cruzimea** actelor sale, ghidate doar de **răzbunare**. În antiteză, este prezentată Ruxanda, care intuiește că domnitorul este lipsit de sentimente nobile și profunde: „ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cât de puțină simțire omenească.”

Disimulat, în capitolul al treilea, el se dovedește **regizorul unui plan diabolic**. Îmbrăcat de gală, promite boierilor, în casa Domnului, împăcarea, deși avea în minte să îi omoare la ospăț, fără a le da șansa de a se apăra. **Răutatea** fără margini care degenează în **sadism**, combinată cu **viclenia și minciuna**, îl caracterizează pe deplin. Pe Moțoc îl trimite la moarte ironizându-l și bucurându-se de reacțiile unui om care își privește cu neputință moartea.

Gestul construirii piramidei trădează **trăsături negative** ieșite din sfera umanului, intrând în categoria patologiei sadismului. Construcția sa inedită îi readuce, paradoxal, liniștea sufletească, în loc să îi confere muștrări amare de conștiință. El întrușează astfel **tipul demonului, al domnitorului tiran**.

Chinurile morții îl pun în situația dramatică de a fi incapabil să conducă. În loc să se căiască pentru faptele comise, își dorește să le amplifice printr-o crimă care le întrece pe toate, a cărei victimă ar fi trebuit să fie chiar fiul său. Deși aflat în postura de victimă a bolii, în puținele momente de luciditate, el îi amenință cu vorbe grele pe cei din jur. Otrăvirea sa este simbolică, având în vedere că însuși Mitropolitul consimte la moartea tiranului, fapt ce semnifică stărpirea răului care cuprinsese Moldova.

**Modalități de caracterizare**

Lăpușneanul este caracterizat în mod direct în special de către narator, care îi alcătuiește un portret complex, în capitolul al treilea: „Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor și peste dulama poloneză de catifea roșie, avea cabaniță turcească. Nicio armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă.” Pe parcursul scrierii, naratorul inserează referiri la personalitatea sa cu rol de mărci ale subiectivității: „tiranul”, „urâtul caracter”, „deșănțată cuvântare”, „bolnavul”, „nenorocitul acesta”.

Pentru a-l măguli și a-l face să renunțe la planurile de răzbunare, Ruxanda îl caracterizează direct astfel: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soț!”, ulterior, văzând cruzimea caracterului său și primind cu tristețe vorbele lui răzbunătoare, ea îl numește „nenorocit”, lăsându-l pe patul de moarte cu cei doi boieri răzbunători.

Mândru de sine, încrezător în calitățile sale de lider, Lăpușneanul se autocaracterizează încă de la începutul nuvelei în cadrul confruntării dialogate cu boierii: „Au doar nu sunt și eu unsul lui Dumnezeu? [...] Care s-au întors de la ușa mea, fără să câștige dreptate și mângâiere?”.

Faptele reprobabile, gesturile, vorbele sale îl caracterizează pe deplin în mod indirect, personajul rămânând un simbol al tiraniei în istoria Moldovei. Replicile sale sunt celebre și azi pentru încărcătura lor de ironie sadică și superioritate exagerată: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau” sau „Proști, dar mulți”.

Relația dintre personajul principal negativ al nuvelei și cel secundar pozitiv este foarte bine conturată și se bazează pe antiteza de factură romantică. Sadismul și lipsa de sentimente nobile ale lui Lăpușneanul își află reversul în frumusețea spirituală a soției sale. Orfană și pândită de primejdii, fiica domnitorului Petru Rareș, cea care trecuse prin multe atrocități, văzându-și un frate ucis și pe celălalt renunțând la religia sa, este nevoită să se căsătorească, numai „ca să tragă inimile norodului”, cu un străin fără sentimente, care își dorea cu orice preț să fie domnitor, profitând de originea nobilă a acesteia. Fericirea ei conjugală constă în resemnare și respect față de un soț pe care nu-l înțelege și nu îl acceptă din cauza faptelor sale oribile. Idealurile sale se spulberă când ajunge să îl cunoască și își dă seama că disponibilitățile lui afective sunt nule.

**9  
Relația cu domnița Ruxanda**

Intervenția pe lângă soț, aflată fiind sub imperiul amenințării unei reprezentate a celor uciși, denotă dorința acesteia de a aduce pacea în țară și în sufletul domnitorului, deși presimte că acesta nu o va asculta. Impulsivitatea soțului, care o numește „Miere nesocotită”, îi rănește sensibilitatea, dar nici corijarea acestei adresări nu îl aduce liniștea sufletească. Cererea ei e cât se poate de fondată: „Vreau să nu mai verși sânge, să încetezi cu omorul, să nu mai văd capete tăiate, să sare inima din mine”, dovedind milă profundă și compasiune, sentimente pe care însă soțul ei nu le poate înțelege.

Gestul ei de a-l otrăvi pare contradictoriu în raport cu sufletul-i nobil, totuși el derivă din spaima profundă că Lăpușneanul va pune în aplicare planul de a-și omori fiul. Complicitatea Mitropolitului o susține moral și, deși se remarcă prin frumusețea spiritului, consimte la omorârea tiranului, oferindu-i ea însăși otrava.

**10  
Arta narativă**

În ceea ce privește limbajul prozei narative, se observă prezența arhaismelor („spahii”, „vornic”, „spătar”, „pre”, „proști”, „junghi” etc.) și utilizarea regionalismelor („până”, „șapte”) prin care este conturată culoarea locală a textului. Stilul autorului este concis, sobru, simplu, folosind puține mijloace artistice (de exemplu epitetul „deșănțată” sau metafora „în brațele acestei idre cu multe capete”).

**11  
Încheiere**

Întreaga scriere se remarcă prin complexitate și profunzime; G. Călinescu afirma chiar că „nuvela istorică «Alexandru Lăpușneanul» ar fi devenit o scriere celebră ca și «Hamlet» dacă ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă”.

Varianta propusă:

## Moara cu noroc

1. Evidențiază particularitățile nuvelei psihologice-realiste.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

2. Prezintă tema și viziunea despre lume.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 10 + 11

3. Evidențiază relația dintre incipit și final.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11

4. Ilustrează relația dintre două personaje.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8 + 9 + 11

5. Prezintă modalitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8 + 9 + 11

1	Încadrarea în epocă	Ioan Slavici este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, afirmându-se ca deschizător de drumuri prin crearea romanului realist obiectiv „Mara” și prin integrarea elementelor de analiză psihologică în scrierile sale. Acestea sunt dominate de conflicte puternice, cum ar fi patima banului, discrepanțele sociale, implicațiile socialului asupra individului, și prezintă satul sau orașul transilvănean din perspectiva tranziției de la orânduirea tradiționalistă către o nouă formă de organizare, anume capitalismul.
	Tematica scrierilor	Textul literar „Moara cu noroc” este publicat în 1881, în volumul intitulat „Novele din popor”. Este o nuvelă psihologică, specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative; conflictul se dezvoltă pe două coordonate, una exterioară, care urmărește firul propriu-zis al evenimentelor, și una interioară, prin definirea implicațiilor pe care le au faptele în planul conștiinței personajului. Slavici se remarcă prin finețea observației în ceea ce privește descrierea stărilor sufletești și a transformărilor comportamentale determinate de acestea.
	Încadrarea în specia literară și tipologie	Nuvela „Moara cu noroc” este o proză de factură realistă, în cadrul căreia se remarcă: obiectivitatea perspectivei narative, omnisciența și omniprezența naratorului, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, inspirația din realitate prin prezentarea societății ardelenesti de la sfârșitul secolului al XIX-lea, descrierile detaliate, stilul sobru, fără figuri de stil și exprimare exactă.
	Încadrarea într-un curent literar	Firul epic al nuvelei este amplu, prezentând un conflict puternic în mod gradat, dozând momentele de tensiune maximă, anticipate prin pauze descriptive, iar secvențele narative sunt construite prin înălțare, evidențiind tema care prezintă consecințele nefaste pe care le are setea de îmbogățire asupra destinului uman.
2	Enunțarea temei	Titlul nuvelei este un topos literar care desemnează un han aflat la răscruce de drumuri, în pustietate. Locația, o fostă moară, simbol al perisabilului, este, în esență, aducătoare de ghinion, deși aparent este un spațiu privilegiat al „norocului” înavutirii.
3	Semnificația titlului	Incipitul nuvelei și finalul ei enunță cuvintele bătrânei, soacra personajului principal, conferind textului caracter simetric. Fixarea acțiunii între cele două raționamente ale bătrânei relevă folosirea tehnicii narative a punctului de vedere. Nuvela se deschide astfel cu sfatul dat de aceasta ginerelei, fost cizmar, care ia în arendă hanul de la Moara cu noroc pentru a-și spori câștigurile în vederea deschiderii unui atelier propriu de cizmărie: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit.”
4	Elemente de structură	Vorbele ei reprezintă înțelepciunea spirituală a poporului, pentru care e mult mai importantă împlinirea suflutească oferită de familie, decât îmbogățirea.
	Tehnici narrative	



5  
Relația dintre  
incipit și final

Finalul nuvelei revine simetric la vorbele bătrânei, rostite în urma tragediei petrecute cu familia sa: „Simțeam eu că nu are să iasă bine, dar așa le-a fost dat.” Ele explică în mod elocvent faptul că un fatum potrivnic este voința unei forțe superioare, căreia omul nu i se poate împotrivi.

Relația dintre incipit și final este foarte strânsă, soarta familiei lui Ghiță dovedindu-se a fi nemiloasă. La destrămarea acesteia și la moartea soților din final, contribuie, în primul rând, dorința nemăsurată a cizmarului de a câștiga bani, neluând în calcul spusele înțelepte ale soacrei sale. Simetrică este și prezentarea drumului, care duce la han, la începutul nuvelei, pentru ca, la finalul ei, acesta să se contopească sugestiv cu drumul vieții, căci bătrâna împreună cu cei doi copii își continuă destinul părăsind locul tragicelor evenimente: „Apoi ea luă copiii și plecă mai departe.”

Între cele două limite fixate de înțelepciunea populară, se desfășoară firul epic al nuvelei, de-a lungul celor șaptesprezece capitole, structurate pe două planuri: al conflictului exterior și al conștiinței personajului principal.

6  
Coordonatele  
spațio-  
temporale

Relațiile temporale și spațiale sporesc veridicitatea subiectului. Acțiunea este plasată în Ardeal, în secolul al XIX-lea. Ea se desfășoară pe parcursul unui an, fiind simbolic plasată între două repere creștine: sărbătoarea Sfântului Gheorghe și Paștele.

7  
Construcția  
subiectului

Expozițiunea este o descriere detaliată a drumului către han, care are rolul de a introduce cititorul pe tărâmul imaginației, și a locului ales de Ghiță pentru a se muta cu întreaga familie, în vederea asigurării unui venit substanțial. Drumul prezentat în mod obiectiv reliefează intruziunea într-un teritoriu al părăsirii, în care este indicat doar popasul, nu și stabilirea permanentă: „De la îneu drumul de țară o ia printre păduri și peste țărini lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, și după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele.”

Spațiul privilegiat al popasului, hanul, are și el o aparență deplorabilă. Aceasta denotă semnele părăsirii; vechea moară are „lopețile rupte” și „acoperământul ciuruit de vremurile ce trecuseră peste dânsul”. Semnificația creștină a celor cinci cruci aflate în împrejurimea hanului este dublată de o prevestire tragică, pentru că acestora li se vor adăuga încă două în foarte scurt timp.

La început, câștigul noului cărciumar este multumitor, fiind obținut pe cale cinstită: „Iară pentru Ghiță cărciuma era cu noroc. [...] sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig bine făcut.” Cu toții sunt foarte bucuroși, dar armonia lor prevestește evenimente de o tensiune dramatică. Ghiță este hamic și întreprinzător, soția sa, Ana, fiindu-i de mare ajutor, iar soacra este convinsă că presimțirea sa rea nu este întemeiată.

Apariția la han  
a lui Lică  
Sămădăul

Intriga nuvelei este momentul în care la han își face apariția Lică Sămădăul, șeful porcarilor din împrejurimi, un personaj straniu, care exercită o influență negativă asupra celor din jur. Personalitatea sa puternică și înclinația maladivă a acestuia spre rău, vor determina dezechilibrul sufletească al lui Ghiță și destrămarea familiei sale. Destul de repede, cărciumarul înțelege că „aci, la «Moara cu noroc» nu putea să steie nimeni fără voia lui Lică”, iar el își dorește cu ardoare să rămână. Această situație îi oferă protagonistului o singură cale, nefavorabilă conștiinței sale, dar aducătoare de bani, anume prietenia cu Lică.

Prin caracterizare directă, naratorul alcătuiește un portret sugestiv al Sămădăului, care se remarcă printr-o noblețe stranie: „Lică, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.”

Portretul lui Lică Sămădăul este completat de felul în care personajul se prezintă la han, cu orgoliul superiorității și cu o vădită dorință de a domina: „Eu sunt Lică,

sămădăul ... Multe se zic despre mine, și dintre multe, multe vor fi adevărate și multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de țară și nimeni nu mă oprește în cale, că mă duc în oraș și stau de vorbă cu domnii." Pe un ton poruncitor, Lică îi atribuie lui Ghiță, fără a-i ascultă opinia, rolul de informator al său: „Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!?"; de la prima confruntare între personaje, cârciumarul are de ales: ori urmează drumul sugerat de Sămădău, ori se lipsește de câștigul prețios de la han.

Desfășurarea acțiunii surprinde atitudinea dominatoare a lui Lică ce va declanșa în conștiința personajului central conflictul dintre impulsul de a rămâne independent și observația realistă că, împotriva lui, stăpânului locului, nu va putea rezista prea mult ca hangiu. Deși își dă seama că Lică reprezintă o amenințare pentru familia lui, însăși soția sa, Ana, prevenindu-l că acesta este „om rău și primejdios", Ghiță se hotărăște să rămână, dar, simțindu-se în nesiguranță, reacționează în defensivă, și își ia câteva măsuri de precauție: cumpără de la Arad două pistoale, ia doi câini și angajează o slugă, pe nume Marți.

Pe fondul profunde îngrijorări care îi măcina cugetul, manifestările exterioare ale personajului încep să se schimbe; astfel, dintr-un om deschis, vesel, optimist, devine „ursuz", irascibil, trecând repede de la o stare la alta: „se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai nainte, ci râdea cu hohot, încât îi venea să te sperii de el".

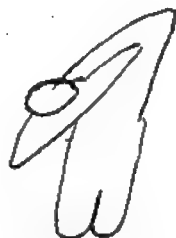
Înainte de a lua în arendă hanul, Ghiță îi aduce soacrei ca argument pentru plecarea lor dorința de a schimba condiția sa umilă de cizmar: „să rămânem aici, să cârlesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică". Astfel, personajul își făurește un țel în viață, anume acela de a strânge bani pentru a-și deschide o afacere profitabilă; după calculele sale, trei ani i-ar fi fost suficienți ca să treacă de la munca brută la coordonarea muncii altora: „Trei ani, numai trei ani să pot sta aici", își zicea el, «să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe și să le dau altora de cârpit.» Monologul interior denotă frământările sale în vederea definirii unui destin independent financiar.

Gândurile îi sunt însă în discrepanță cu faptele, căci este din ce în ce mai îngrijorat, văzând că Lică și prietenii săi făceau consumație la han fără să plătească. În confruntarea cu aceștia, Ghiță ajunge chiar să regrete că are familie și că nu poate să riște, sfidând cinstea, alături de Lică: „Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!». Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie." Pentru el, banul devine astfel o obsesie de care nu va scăpa până la finalul fulgerător al vieții sale.

În scurt timp, cârciumarul își dă seama că Lică este stăpânul absolut al locurilor în fața căruia el este lipsit de apărare, presimțire certificată de faptul că măsurile sale de apărare se dovedesc inefficiente.

Deși Ana intuiește influența nefastă pe care o are Lică asupra lui Ghiță și își previne soțul, caracterizându-l pe Sămădău ca fiind „pătimaș", „rău și primejdios", lui Ghiță îi merge din ce în ce mai bine din punct de vedere financiar, dar, pentru bani, trebuie să accepte compromisurile pe care le implică prietenia cu Lică. Încetul cu încetul, omul cinstit de odinioară se obișnuiește cu înțelegeri tacite, profitabile, dar necinstite. Însuși își găsește scuze la nivelul conștiinței, redată prin monolog interior: „Ei! Ce să-mi fac?...Așa m-a lăsat Dumnezeu!...Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoșe în spinare."

Astfel, Ghiță se arată din ce în ce mai amabil cu noul său prieten și, în semn de prietenie, o îndeamnă pe Ana să joace cu Lică, aruncând-o în brațele acestuia: „Dar năzuroasă mi s-a făcut nevasta! Joacă, muiere; parcă are să-ți ia ceva din frumusețe." Fin observator al psihologiei umane, naratorul notează reacțiile celor



Conflictul  
interior



doi soți: Ana este captivată de joc, simțind plăcerea apropierei de Lică, pe când în sufletul lui Ghiță se înfiripă sentimentul geloziei, care se va dezvolta pe parcurs, ducând la dehumanizarea totală din final.

Personajul principal devine părtaș la nelegiurile înfăptuite de Sămădău și de tovarășii săi. Prima acțiune majoră de complicitate cu răul este mărturia falsă: deși știe că Lică a părăsit hanul, în noaptea în care arendașul a fost jefuit, jură pe cruce că acesta „a stat toată noaptea la cârciumă”. Având o personalitate ușor de manipulat, Ghiță nu găsește nicio soluție viabilă pentru a spune adevărul, construindu-și un raționament propriu, cu două variante nefavorabile pentru sine: „ori Lică ajungea să fie dovedit și pus la pedeapsă și nici el, Ghiță, ca un om însoțit cu un făcător de rele nu putea să scape cu obrazul curat; ori Lică scăpa și atunci Ghiță trebuia să se teamă de răzbunarea lui.”. Faptul în sine se constituie ca o lecție de viață, pentru că odată ce el devine complice la fapte reprobabile, este forțat de împrejurări să se afunde și mai adânc în rău, din care doar tăria de caracter l-ar putea elibera. Ghiță este însă, pe de-o parte, foarte ușor de manipulat, fapt speculat de Lică, iar pe de altă parte trăiește cu dorința obsesivă de a câștiga cât mai mulți bani. Lică nu se teme de judecată și știe foarte bine că Ghiță nu îl va trăda; se dovedește a fi un bun cunoscător al psihologiei umane, mizând întotdeauna pe slăbiciunile celorlalți.

Frământările din conștiința lui Ghiță devin remușcări amare, fapt care dovedește că fondul său sufletească este bun, dar anturajul și setea de înnavuțire îl transformă treptat într-un nelegiuit. El își iubește familia și are circumstanța atenuantă că acțiunile sale ar putea duce la îmbunătățirea stării materiale a acesteia. Totuși, realizează că rănilor conștiinței sale sunt de nereparat: „Sărmanilor mei copii, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit” sau „Iartă-mă, Ano. Iartă-mă cel puțin tu, ca eu n-am să mă iert cât voi trăi pe fața pământului.”.

O speranță de reabilitare pentru Ghiță o constituie alianța cu Pintea, fost tovarăș de tâlhărie cu Lică, ajuns jandarm și dornic de a se răzbuna pe acesta. Cârciumarul adoptă o atitudine duplicitară, căci, deși se aliază cu omul legii în vederea închiderii lui Lică, rămâne prieten cu acesta din urmă și, în continuare, complicele lui. Noua faptă care contribuie la dehumanizarea personajului este tot sperjurul, dar, de această dată, jură strâmb în favoarea lui Lică la acuzația de crimă. Sămădăul omorâse o văduvă și pe copilul acesteia, iar Ghiță, deși știe adevărul, se dezice și de această dată de el. Lică păstrează atitudinea superioară față de cei din jur, ironizându-l și sfidându-l pe Pintea: „când mi-oi vedea eu ceafa cu ochii, atunci să știi că încep a crede în hârnicia voastră și a mă teme de voi. Eu să fiu, măi, în locul tău, te dovedesc și chiar dacă n-ai fi vinovat.”.

Scăpând de învinuirea de crimă, Lică i se confesează lui Ghiță cu scopul de a-l intimida și de a-l determina să îl apere în continuare, dovedindu-și abilitatea de a-l subjuga prin înspăimântare. Primul omor îl înfăptuise pentru bani, iar următorul, spune el, a avut rolul de a-i vindeca încărcata conștiință; de atunci, a continuat să omoare din sadism, recunoscând că „sângele cald e ca o boală” și că „grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără, de a-l lovi tare, ca să-l sfărmi, când te-a atins cu o vorbă sau cu o privire”. Lică îi mai destăinuie lui Ghiță, anticipându-i finalul, că punctul slab al cârciumarului este iubirea puternică pentru o singură femeie, anume soția sa, ceea ce cu siguranță îl va duce la pierzare.

Întâmplător, găsind o bancnotă cu un colț rupt în sertarul cârciumii, bancnotă care aparținea văduvei ucise, Ana realizează că soțul ei este complice la nelegiurile lui Lică. Ea este foarte speriată, căci intuia ce fel de om este Sămădăul și totodată este convinsă că înstrăinarea lui Ghiță de familia sa este rodul frământărilor sufletești cauzate de faptele rele la care îl obliga prietenia cu Lică.

Dominat de dorința obsesivă de a face bani, dar și frământat de speranța că îl va putea dovedi pe Lică, dându-l pe mâna jandarmului, cârciumarul nu pleacă de Paște împreună cu familia; el și Ana rămân să petreacă la han, știind că li se va alătura și Sămădăul. Acesta din urmă este hotărât să îl subjuge total pe Ghiță și pentru aceasta trebuie să îl vindece de dragostea obsesivă pentru o singură femeie, presupunând că astfel îl va scăpa de un punct slab, luându-l în stăpânirea sa. Faptele evidente - „o juca



pe Ana de abia îi mai atingeau picioarele pământul"- sunt completate cu vorbe acuzatoare la adresa femeii, rostite cu rolul de a îi demonstra lui Ghiță că, oricât de îndrăgostită ar fi ea de soț, tot va reuși să o seducă: „Tu vezi că ea mi se dă de bună voie: așa sunt muierile”. Ana are astfel certitudinea că Ghiță nu o mai iubește și, din răzbunare și deznădejde, i se dăruiește lui Lică, accentuând caracterul slab al soțului ei, aflat în antiteză cu cel al Sămădăului. În timp ce Ghiță „nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești”, așa cum însăși îl caracterizează în mod direct, Lică exercită asupra ei o atracție puternică izvorâtă, paradoxal, din teamă, dar și din patimă.

Gestul de a o lăsa pe Ana cu un om sadic, foarte periculos și de a pleca după Pinte pentru a-l dovedi pe Lică în fața legii, ține de sfera dezumanizării totale a personajului, iar anormalitatea faptei este recunoscută și de jandarm: „Și eu îl urăsc pe Lică, dar n-aș putea să-mi arunc o nevestă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind”.

Deși cărciumarul își iubește soția, nu poate suporta ideea că ea este atrasă de Lică și că i-a fost infidelă, așa că recurge la crimă: o înjunghie în inimă, omorând astfel odată cu ea și propriul suflet, iar faptul că el este împușcat de Răuț, vine ca o absolvire de existența care își pierduse, pentru el, orice semnificație. Pedepsa capitală oferită de propriul destin este o corecție morală irevocabilă pentru faptele sale rele și se constituie ca punct culminant al nuvelei.

Urmărit fiind de Pinte, Lică știe că nu are scăpare și se sinucide violent și orgolios, izbindu-se cu capul de trunchiul unui copac spre a nu-i oferi jandarmului satisfacția de a-l prinde.

Deznodământul nuvelei prezintă mistuirea hanului de un foc purificator, iar singurele personaje care supraviețuiesc sunt cele inocente, bătrâna și cei doi copii. Finalul revine simetric la vorbele bătrânei, venită doar să constate cu neputință că destinul implacabil curmase viața celor doi soți, după care ea pornește pe drumul vieții împreună cu cei doi copii, simbol al speranței în existența unui viitor mai bun.

Ghiță este personajul principal al nuvelei realiste psihologice „Moara cu noroc”, remarcându-se prin complexitate. De-a lungul firului epic, personalitatea sa cunoaște schimbări profunde, transformându-se treptat și dramatic, dintr-un cizmar cinstit într-un cărciumar care trăiește cu obsesia banilor. Acesta intră într-un anturaj nefast, fiind sub influența malefică a lui Lică Sămădăul și înfăptuiește nelegiuiri grave care culminează cu o crimă tocmai împotriva celei pe care o iubea cel mai mult.

La începutul nuvelei, el întruchipează individul nemulțumit de condiția sa socială umilă, de a cârpi cizmele oamenilor înstăriți, pe care o identifică lipsei demnității și independenței. Nu ține cont de sfatul înțelept al soacrei și își dorește mai mult. Atitudinea lui este întemeiată, până la un anumit punct, pentru că depășirea propriei condiții prin muncă cinstită conduce către progresul personal. Ghiță se dovedește astfel întreprinzător când ia în arendă hanul de la fosta moară. Fiind harnic și descurcări, reușește cu ajutorul familiei, cu care trăiește în deplină armonie, să obțină câștiguri mulțumitoare, fapt care îl conduce spre fericirea temporară. Marea sa eroare este că își fundamentează împlinirea sufletească pe câștigul de bani, ceea ce devine pe parcurs o obsesie, care îl dezumanizează.

Situația inițială este perturbată de apariția personajului negativ, dominator. Prezența lui Lică Sămădăul denotă faptul că, în acele locuri neprielnice, nu poate rezista nimeni care se bazează pe cinste, căci ele sunt sub stăpânirea răului. Acesta condiționează starea materială a lui Ghiță de complicitatea cu el, arătându-i că nu va putea rămâne la han păstrându-și independența. Cărciumarul își dovedește caracterul slab în raport cu porcarul, care își afirmă de la început superioritatea.

Deși Ana este intuitivă și își previne soțul despre faptul că Lică este „om rău și primejdios”, cărciumarul nu o ia în seamă și acceptă să fie informatorul Sămădăului, anunțându-l „cine umblă pe drum [...] cine ce zice și ce face”.

Încă de la început, cele două personaje sunt prezentate în relație de opoziție: Lică este ferm și poruncitor, Ghiță este un caracter slab, umil și ușor de stăpânit.

8  
Construcția  
personajului

Trăsături

Modalități de caracterizare

Conștiința acestuia din urmă manifestă un puternic dezechilibru, un conflict generat de dorința sa de a rămâne un om cinstit și obsesia de a avea bani, fapt posibil numai prin tovărășia cu Lică. Pe parcurs, cârciumarul trece prin mai multe stări, care îl conduc către **pierderea propriei identități** și câștigarea uneia iluzorii, aceea a câștigului obținut pe căi necinstite, care nu-l poate duce decât la pierzanie. Devine **fricos**, își ia măsuri de prevedere împotriva unui presupus dușman, când, de fapt, forța distructivă a propriei vieți se află în sine, concretizându-se în dorința de înnavuțire rapidă. Lică nu e astfel decât o unealtă a fatumului cârciumarului, pentru care „liniștea colibel” sale nu era de ajuns pentru a-l face fericit.

Comportamentul său se schimbă pe parcursul nuvelei; dintr-un om vesel și optimist, „om harnic și sângulitor”, așa cum îl caracterizează, în mod direct, naratorul, el devine „ursuz”, irascibil, trecând ușor de la o stare la alta: „se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai nainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el”. Manifestările sale exterioare sunt generate de un puternic conflict interior care răbufnește trădând primele semne ale dezumanizării, căci în forul său interior personajul ajunge chiar să regrete că are familie, pentru că o considera o piedică în vederea realizării idealului de îmbogățire rapidă.

Dezumanizarea sa este evidentă în momentele în care, de dragul câștigării încrederii Sămădăului, o împinge pe Ana, pe care o iubește enorm, în brațele acestuia, **folosindu-se de ea, în mod egoist, meschin**, pentru atingerea propriilor țeluri.

Imaginea de om cinstit a lui Ghiță se destramă pe parcurs, acesta făcându-se vinovat de fapte din ce în ce mai grave: **părtaș la afacerile necinstite** ale lui Lică, **complicitate** la jaf și la crimă, **sperjur**, și, la final, **crimă** împotriva propriei soții pentru a cărei greșeală însuși e vinovat. Deși are intenția de a-l trăda pe Lică, Ghiță este **duplicitar**, gândindu-se cu lăcomie că ar putea să mai câștige de pe urma acestuia înainte de a-l denunța.

**Remușcările** lui Ghiță sunt momente scurte de revenire la umanitate, în care acesta își deplânge sincer propria soartă, de care e conștient că e determinată, în mare parte, **obsesia sa de a se îmbogăți**. El e capabil să se gândească profund la destinul copiilor săi, care nu vor mai avea parte de amintirea unui părinte cinstit, păstrător al valorilor morale pe care familia lor le promovează, mai ales prin vocea bătrânei.

La final, Ghiță devine criminal, omorându-și soția din gelozie și ajungând astfel pe ultima treaptă a dezumanizării. Slavici, un profund moralist, nu ezită să-i aplice o binemeritată pedeapsă capitală; moartea se constituie ca singura soluție salvatoare, căci la cât de slab e caracterul său, cu siguranță nu ar fi putut trece niciodată peste obsesii și remușcări.

În ceea ce privește **modalitățile de caracterizare**, predomină **caracterizarea indirectă**, bazată pe trăsături ce reies din faptele, vorbele, atitudinea personajului, cum ar fi teama, suspiciunea, neliniștea permanentă. Naratorul îl caracterizează în mod direct, la începutul nuvelei, ca fiind „om harnic și sângulitor”, pentru ca, pe parcurs, să devină „ursuz”, „pus pe gânduri”, preocupat de frământările sale interioare. De asemenea, naratorul notează obsesia nestăvilită a personajului de a se îmbogăți: „Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășia cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjneau parcă ochii”, dovedindu-și, în mod indirect, lăcomia.

Monologurile interioare denotă frământări sufletești puternice, personajul **autocaracterizându-se** ca un om necinstit, trăsătură de care îi este rușine, dar pe care o motivează pueril printr-o pomire interioară de nestăvilit, dând vina pe destin.

În relație cu celelalte personaje, Ghiță se dovedește a fi un **caracter slab**; deși și-a dorit prosperitatea, fondul său sufletească nu a putut susține independența câștigată și de aceea a devenit victima propriei sale iluzii. În confruntarea cu tăria de caracter a personajului malefic Lică Sămădăul, el nu are nicio șansă de a reuși să se împotrivescă. Soția sa, Ana, este la fel de slabă ca și el, dar are forța interioară de a-l preveni de un fapt pe care și el îl vede ca pe o amenințare, dar căruia este incapabil să i se sustragă.

9  
Relația cu celelalte personaje

**Relația cu Lică  
Sămădăul**

Lică este personajul negativ al nuvelei, reprezentant al răului, întruchipând tipul demonului, de factură romantică. Are foarte multe defecte, iar calitățile sale – inteligență, perseverență, superioritatea caracterului – sunt subordonate **ambției exagerate, sadismului, dorinței de a face rău** oricui nu i se supune.

Autorul îl caracterizează în mod direct încă de la prima sa apariție, subliniind, prin observații detaliate, psihologia personajului. Capacitatea sa de a-i domina pe cei din jur, de a-i manipula, este evidentă prin **adresarea infatuată și autoritară** chiar de la prima întâlnire cu cârciumarul. Dând dovadă de o noblete stranie, personajul exercită o fascinație inexplicabilă pentru cei din jur, Ana și Ghiță rămânând impresionați de apariția sa. De-a lungul nuvelei, personajul rămâne constant în rău, determinând schimbarea totală a destinului cârciumarului. Frica de Lică, amplificată și de destăinuirea acestuia despre cum a început să omoare și cum crima a devenit, pentru el, o boală grea, domină personalitatea slabă a lui Ghiță, determinându-l să reacționeze așa cum își dorește Lică.

Abilitatea lui Lică de a manipula se bazează pe o fină cunoaștere a psihologiei umane, iar în raport cu Ghiță, acesta **speculează vulnerabilitățile** sale, anume dorința obsesivă de îmbogățire și iubirea profundă pentru o singură femeie.

Finalul celor doi este pe măsura faptelor fiecăruia: Ghiță este împușcat, fiind prea slab să se sinucidă, dar sancționat moral de către autor, pe când Lică își gândește moartea cu tărie de caracter și orgoliu; se sinucide în mod violent, izbindu-se cu capul de trunchiul unui copac. În moarte, ca și în viață, este evidentă cruzimea personajului.

**Relația cu Ana**

În relație cu Ana, soția sa, Ghiță își dovedește incapacitatea de a rămâne în mod constant un soț devotat, care are încredere deplină în soție. Deși ea îl previne în legătură cu Lică, el nu o ia pe deplin în seamă, fiind mai puternică dorința de a rămâne la han, decât dragostea pentru familia sa, pe care era dator să o protejeze. Fascinația pe care o exercită Sămădăul asupra ei este un motiv de gelozie pentru soțul care își cunoaște limitele, dându-și seama că porcarul are trăsături pe care el nu le va putea avea niciodată. Înstrăinarea lui Ghiță de Ana este resimțită de aceasta în mod dramatic, fiind nevoită să intuiască răul care se întâmplă, pentru că soțul ei este incapabil de a comunica. Ei i se atribuie rolul de a asista neputincioasă la destrămarea propriei familii, pentru ca, la final, să realizeze că Ghiță a abandonat-o în favoarea celui de care se temea cel mai mult, dar și că Lică îi e superior lui Ghiță prin tăria sa de caracter. Jucând rolul victimei, ea este ucisă de către cel pe care îl iubește, într-o scenă de un profund dramatism: „Ana era întinsă la pământ și cu pieptul plin de sânge cald, iară Ghiță o ținea sub genunchi și apăsa cuțitul mai adânc spre inima ei”.

Tragismul destinului lor are un numitor comun: dorința de a avea ceva mai mult decât le rezervase deja soarta.

**10  
Arta narativă**

Limbajul artistic al nuvelei se caracterizează prin **sobrietatea și concizia** stilului de factură clasică. Obiectivitatea perspectivei narative este completată cu detalii semnificative cu privire la gândurile personajelor, care le determină manifestările exterioare. Stilul direct și cel indirect sunt completate de stilul indirect liber, modalitatea de reproducere la persoana a reia a ceea ce gândesc personajele. Monologul interior se împletește cu narațiunea, descrierea și dialogul, determinând evoluția tensionată a conflictului către un deznodământ tragic.

**11  
Încheiere**

Nuvela psihologică „Moara cu noroc” este o capodoperă a literaturii române, deschizând calea către marile creații epice din perioada interbelică, despre care criticul literar G. Călinescu afirma că este „o nuvelă solidă cu subiect de roman”.

I.L. Caragiale – autor canonic  
Specia literară – nuvelă psihologică

Varianta propusă: **În vreme de război**

1. Evidențiază particularitățile nuvelei psihologice-realiste.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Ilustrează tema și viziunea despre lume.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 8 + 9

3. Evidențiază relația dintre incipit și final.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9

4. Evidențiază relația dintre două personaje.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 9

5. Prezintă modalitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 9

1  
Încadrarea în  
epocă

I. L. Caragiale este cunoscut, în special, ca fiind cel mai de seamă dramaturg al literaturii române, fiind supranumit de criticul literar Garabet Ibrăileanu „cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură”. Ca și scrierile sale aparținând genului dramatic, opera sa epică relevă intuiția unui creator genial, al cărui univers imaginar se află la confluența curenților literare.

Tematica  
nuvelilor

Caragiale este un autor **clasic** prin capacitatea sa de a construi caractere, prin limpezimea, concizia și precizia stilului. În același timp, el reprezintă **realismul**, opera sa fiind „un dosar de existențe”, care „fac concurență stării civile” (G. Ibrăileanu). În proză, scrierile sale capătă tente **naturaliste**, prin capacitatea de a investiga realitatea din punct de vedere atât tipologic, cât și patologic, prezentând o legătură cauzală între fapte și luând în calcul influența eredității asupra destinului individual.

Ca și Ioan Slavici, Caragiale se remarcă prin crearea **nuvelei realist-psihologice**; universul predominant comic din piesele de teatru este înlocuit, în nuvelele sale, „O făclie de Paște”, „Păcat”, „Două loturi”, „În vreme de război”, cu prezentarea laturii dramatice a destinului uman.

2  
Apariția  
Enunțarea  
temei

Textul literar „În vreme de război” este publicat în 1898, în revista „Gazeta săteanului”. Constituindu-se ca o **creație realistă cu ecouri naturaliste**, acesta dezvoltă **tema obsesiei**, care derivă din avariția personajului, și care ajunge până la nebunie.

3  
Încadrarea în  
specia literară  
și tipologie

Opera este o **nuvelă psihologică**, specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative; conflictul se dezvoltă pe două coordonate, una exterioară, care urmărește firul propriu-zis al evenimentelor, și una interioară, prin definirea implicațiilor pe care le au faptele în planul conștiinței personajului.

Încadrarea  
într-un curent  
literar

Nuvela „În vreme de război” este o proză de factură **realistă**, fapt evidențiat de o serie de trăsături **specifice curentului literar**: obiectivitatea perspectivei narative, omnisciența și omniprezența naratorului, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, inspirația din realitate prin prezentarea societății, utilizarea descrierii, stilul sobru, fără figuri de stil, exprimarea exactă. În această nuvelă, realismul prezintă particularitatea folosirii tentelor **naturaliste**, prin analizarea detaliată a unui caz de conștiință, măcinat de obsesie, la care contribuie factorul ereditar, gradând evoluția lui până la pragul pierderii totale a contactului cu realitatea căreia îi aparține;

naratorul îi întocmește personajului o adevărată fișă clinică alcătuită din toate detaliile despre stările prin care trece.

3  
Semnificația  
titlului

**Semnificația titlului** face, aparent, referire la Războiul de Independență, din 1877, eveniment istoric de care se leagă înrolarea preotului lancu din Podeni. În esență însă, titlul se axează pe ideea războiului interior, pe conflictului dramatic din conștiința personajului principal, generat de obsesia întoarcerii fratelui său.

4  
Elemente de  
structură

**Construcția subiectului** este clasică, firul epic de scurtă întindere fiind structurat pe trei capitole, acestea redând frământările interioare ale personajului principal, cărciumarul Stavrache, care devin obsesive și îl conduc spre o ireversibilă cădere psihică.

Conflict

Firul epic al nuvelei prezintă, în mod gradat, un **conflict puternic** axat pe două coordonate, exterioară și interioară, dozând **momentele de tensiune** anticipate prin **pauze descriptive**, iar **secvențele narative** sunt construite prin **înlănțuire**.

Incipit

Nuvela debutează ex abrupto, printr-un **incipit** sumar, care schițează câteva informații despre un personaj enigmatic, preotul lancu din Podeni, fratele cărciumarului Stavrache. Naratorul, deși cunoaște mai mult decât relatează, își asumă punctul de vedere neimplicat, prezentând faptele din unghiul de vedere al martorului: „În sfârșit ceata de tâlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobrenilor. Doi ani de zile, vreo câțiva voinici, spoți cu cărbuni pe ochi, foarte-ndrăzneți și foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare. Întâi începuseră cu hoția de cai; apoi o călcare, două cu cazne; pe urmă omoruri. Între altele făcuseră acum în urmă o vizită despre ziua lui Popa lancu din Podeni.”. **Finalul** textului prezintă degradarea umană prin înnebunire, singura soluție artistică posibilă, verosimilă pentru curmarea unei obsesii puternice.

Final

5  
Construcția  
subiectului

**Expozițiunea** textului se axează inițial pe descrierea personajului secundar, preotul, a cărui existență însă oferă cheia interpretării nuvelei. El este caracterizat în mod direct de către narator: „Popa era un om cu dare de mână; rămas văduv, deși foarte tânăr, trăia cu maică-sa. Ii mergeau treburile cât se poate de bine. În timp de un an și jumătate, cumpăraseră două sfoi de moșie, ridicase un han și o pereche de case de piatră; vite multe, oi, cinci cai, și mai avea, se zice, și bănet. Astea băteau la ochi, toată lumea credea că popa găsisese vreo comoară.”. Deși are un statut social privilegiat, popa lancu Georgescu preferă să își sporească averea conducând o bandă de tâlhari și înscenând propria sa jefuire, pentru a părea credibil în fața oamenilor.

Hangiul Stavrache, înstărit și el, „om cu dare de mână, cu han în drum”, reacționează impulsiv când află cine era, de fapt, fratele său mai mic, ocărându-l, mai ales că și el se temea că va fi prădat de respectiva bandă de hoți. Conștient fiind că odată prinși tovarășii săi de tâlhărie, oamenii legii vor ajunge negreșit să-l găsească și pe el, preotul găsește de cuviință să i se confeseze cărciumarului, pentru a găsi împreună o soluție. Stavrache elaborează un plan rapid, mai ales că, la han, poposise în acea noapte un grup de voluntari care mergeau la război; astfel, el se gândește că plecând cu ei, fratele își va pierde urma și va scăpa de acuzațiile grave.

**Intriga și desfășurarea acțiunii** sunt concentrate în cea de-a doua parte a nuvelei. Atunci când îl credea „pierdut de-a binele” pe fratele său, hangiul primește două scrisori.

Prima era redactată de lancu, cel care îi înștiința despre faptele sale vitejești de pe front; paradoxal, Stavrache se arată iritat de aceste vești și „mototoli hârtia după ce mai privi bine data: în adevăr, scrisoarea era expediată cu trei zile mai înainte de luarea Plevnei. Dar acum...” . În tot acest timp, cărciumarul a sperat, de fapt, ca lancu să nu se mai întoarcă; aflând că a fost decorat pe front, dar și că, la judecată, banda de tâlhari nu pomenise nimic de căpetenia ei, el se întreabă retoric, neștiind ce să mai creadă, dacă fratele său va reveni vreodată, condamnând în sinea sa justiția pentru omiterea inculpării. Din reacțiile și raționamentele sale, cititorul deduce că hangiul nu-și dorește să-și mai vadă fratele, mai ales că acesta deținea o avere considerabilă, pe care ar fi putut-o primi chiar el, dacă nu se mai auzea nimic de fratele său.



Speranțele i se confirmă la citirea celei de-a doua scrisori, cea redactată cu „slova străină”, prin care i se comunică faptul că fostul preot murise. Prima sa reacție este una obișnuită; cârciumarul „a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste”, dar „a strâns bine scrisoarea”, fără să o mototolească, ea reprezentând o dovadă că el este unicul moștenitor al averii fratelui. Așa-zisa tristețe a hangului nu a durat mult, căci „repede” a plecat în căutarea unui avocat, să se informeze cum poate intra „în stăpânirea averii unui frate bun pierdut”.

Remarca ironică a avocatului, anume că doar fratele dispărut se poate întoarce să-l priveze de avere, are puternice rezonanțe în subconștientul hangului, dând naștere unei forme incipiente a obsesiei.

Firul epic prezintă în continuare îmbinarea dintre planul real și cel halucinatoriu, până la confuzia totală a lor, căci Stavrache are coșmaruri legate de întoarcerea fratelui. După cinci ani de la terminarea războiului, singurul care perturbă existența hangului este preotul lancu, „volintirul, care venea din când în când, de pe altă lume, să tulbure somnul fratelui său. Avocatul avusese dreptate. Singur popa avea dreptul să neliniștească pacinica stăpânire a hangului.”

Acțiunea crește gradat în tensiune, generată fiind de obsesiile hangului, care derivă din coșmarurile sale în care îi apare imaginea fratelui dispărut. Cele două vise rău-prevestitoare îl înfățișează pe lancu în haina de ocnaș, respectiv de căpitan, rostind aceeași replică-laitmotiv: „Gândeai c-am murit, neică?”. Deși încearcă să se liniștească, să supună subconștientul planului real, deși merge la biserică pentru a scăpa de halucinații, destinul său se subordonează total obsesiei, care îl conduce treptat, dar sigur, către pierderea totală a rațiunii. Ambele coșmaruri relevă agresivitatea celor doi, dar și frica inexplicabilă a lui Stavrache de o posibilă dorință de răzbunare a fratelui.

Capitolul al treilea al nuvelei concentrează punctul culminant și deznodământul. Prezentarea unei naturi ostile, continuând parcă atmosfera încărcată din planul visului, se împletește cu obsesia perpetuă a hangului, care atinge, în curând, apogeul.

Tensiunea se amplifică și prin episodul în care Stavrache, impulsiv și irascibil, o lovește pe fetița sărmană, care încearcă să sustragă un covrig. Aceasta este secvența în care hangul își dovedește pe deplin avaritia. După plecarea ei, sosesc la han doi drumeți, unul dintre ei fiind chiar preotul lancu Georgescu.

Acesta venise să-și ceară averea înapoi, mai ales că delapidase o sumă considerabilă din banii regimentului. Deși acțiunea se desfășoară în planul real, hangul îl confundă cu cel al halucinației, fapt intensificat și de întrebarea fratelui, asemănătoare cu cea recurentă din coșmaruri, „Mă credeai mort, nu-i așa?”. Reacția lui Stavrache este nefirească, atingând punctul culminant al crizei de conștiință, aceasta fiind urmărită în detaliu de narator: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să mai scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari, privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite; mâinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului [...] Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-nclășată, tremurând și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sân”.

Deja gesturile sale trădează incapacitatea sa de a se controla rațional, iar pe măsură ce dialogul cu fratele înaintează și își dă seama că averea pe care o apăraseră cu sacrificii este în pericolul de a reveni la posesorul ei de drept, el părăsește realitatea, cufundându-se ireversibil într-un univers al tenebrelor, care îi guvernează propria conștiință.

La final, după o luptă înclăștată între frați, Stavrache este învins și parcă preia, la nivelul halucinației, trăsături ale personalității fratelui, căci începe a cânta popește. Reacția fratelui e aproape la fel de bizară, completând scena în mod laconic prin invocarea lipsei norocului: „- Ce-i de făcut? [...] - N-am noroc! răspunse fratele”.



În proza lui Caragiale, **natura** are un rol foarte important, aflându-se în concordanță cu evoluția obsesiei personajului. Apariția fratelui în planul halucinației este prefăcută de o vreme mohorâtă, cu ploaie monotonă, ale cărei picături produc un zgomot obsesiv atunci când ating fundul unui butoi: „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingându-se de pe streșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri.”. Confuzia dintre realitate și halucinație este amplificată de o vreme aprigă, cu viscol puternic, care produce înzăpeziri, din cauza căreia chipurile drumeților sunt ascunse, revelându-se prea târziu, și amplificând senzația de clausturare în spațiul hanului. Toate aceste amănunte, aparent ne semnificative, accentuează obsesiile unui spirit labil conducându-l spre înnebunire.

6  
Construcția  
personajului

Personajul principal al nuvelei psihologice este **Stavrache**, hangiu pentru care „a poseda” devine o obsesie care îl conduce treptat spre pierderea totală a rațiunii. El este un **negustor avar și crud**, dar **foarte muncitor**, fiind tot timpul pregătit să primească orice client. Hanul său se află într-o locație privilegiată, ceea ce îi aduce un venit consistent. Naratorul îl caracterizează **în mod direct**, încă de la începutul nuvelei ca fiind „om cu dare de mână”, mulțumit de propria sa condiție socială. Totuși, el trăiește cu **teama firească** de hoți care bântuiau împrejurimile și care ar fi putut să-l prade și pe el.

Trăsături

Vestea neașteptată că fratele său mai mic este căpetenia bandei de tâlhari produce o **reacție impulsivă** din partea hangiuului, perfect normală, motivată de faptul că preotul lancu, om cu un statut social onorabil, va fi închis ca un tâlhar de rând, denigrând și imaginea cărciumarului: „Cum?... Nenorocitul să fugi! să piei! să te-neci mai bine decât să puie mâna pe tine! în fundul ochei îți putrezesc oasele.”. Deși vestea îl luase prin surprindere, Stavrache își recapătă destul de repede calmul și se dovedește **întreprinzător**, urzind planul de a-l trimite pe fratele dezonorat la război.

Plecarea fratelui aduce cu sine încoțirea gândului de a **poseda** averea acestuia, fapt care îl va duce treptat pe cărciumar către ultima treaptă a **dezumanizării**, evoluție care este urmărită gradat, în detaliu, până la starea de nebunie.

Hangiuul își dezvăluie pe parcurs o **latură meschină** a caracterului, căci primind vești de la fratele său, este dezamăgit, pentru că trăise cu speranța că acesta ar fi murit în bătălia de la Plevna. Când primește scrisoarea „cu slova străină”, în sufletul său încoțeste o speranță, care se transformă în bucurie, aflând că lancu decedase. **Precaut** fiind, strânge scrisoarea cu grijă, fără să o mototolească, așa cum făcuse cu prima; plânsul la aflarea vestei este, de fapt, o descărcare nervoasă, în momentul în care își dă seama că ceea ce visase, s-a împlinit.

Ca dovadă a **caracterului său urât** și a dezinteresului pentru tragicul eveniment, Stavrache merge la avocat pentru a se asigura că el este posesorul averii.

Remarca ironică a avocatului, referitoare la o ipotetică întoarcere a celui dispărut pentru a-și revendica banii, se transformă într-un **gând rău-prevestitor** pentru Stavrache, devenind cu timpul **obsesiv**. **Labilitatea psihică** a hangiuului îl conduce pe acesta pe tărâmul halucinației, coșmarurile ivite aparent fără niciun motiv devenind obsesive pentru cel care are conștiința încărcată și care își dorește, din **lăcomie**, în mod anormal, dispariția fratelui.

În timpul nopții, stările halucinatorii par foarte reale, hangiuul confundând planurile, trăind, dintr-o **frică obsesivă**, senzația reîntâlnirii catastrofale cu fratele, căruia i se adresează cu o **ură** cumplită: „Ticălosule! strigă d-l Stavrache, ne-ai făcut neamul de râs! Să piei să nu te mai văd! Pleacă! Du-te înapoi de-ți ispășește păcatele!”. Acolo unde justiția, criticată tocmai de Stavrache, nu găsește vinovatul, anume căpetenia tâlharilor, hangiuul, având mobiluri **egoiste**, își dorește să își pedepsească fratele. Vizitele acestuia, în vis, scot la iveală **tendințele criminale** ale lui Stavrache, căci de fiecare dată se trezește după o încețare puternică: „simte cum degetele-i

pătrund în mușchii grumazului strivindu-i, afundând beregata, sfărâmând încheietura cerbicii”.

În episodul final al nuvelei, sunt urmărite în manieră naturalistă reacțiile fiziologice ale hangiuului. Dovedindu-și **avaritia și lăcomia**, dar și **fondul psihic labil**, el nu mai acceptă niciun compromis de a înstrăina ceva din ce îi aparține, așa că se dovedește **crud** cu fetița sărmană care încearcă să fure un covrig. Apogeul situației tensionate în care se află este chiar evenimentul de care se temea cel mai mult, anume apariția fratelui său și pretenția acestuia, întemeiată, de altfel, de a-și recăpăta banii.

**Teroarea** care îl stăpânește pe hangiu scoate la iveală gesturi necontrolate ale acestuia, după care, cuprins de friguri, îi înspăimântă pe drumeți prin totala sa cădere psihică. Din **instinct criminal**, la fel ca în vis, se repede să-și ucidă fratele; fiind însă imobilizat, râde și își scuipă adversarii. Stavrance înnebunește din cauza **avarției sale**, a **lăcomiei** care depășește sfera umanului, pășind pentru totdeauna în lumea tenebrelor propriului psihic.

Stavrance este caracterizat în **mod direct** de narator, la începutul nuvelei; ulterior, modalitatea dominantă de caracterizare este cea **indirectă**, trăsăturile cârciumarului reieșind preponderent din reacțiile sale subordonate obsesiei.

În legătură cu **cel doi frați**, personaje ale nuvelei, G. Călinescu afirmă: „Incontestabil există o tară ereditară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer.”.

Din punctul de vedere al factorului ereditar, destinul celor doi este analog. Niciunul nu se mulțumește cu ceea ce are, dorindu-și, din lăcomie, și ceea ce nu-i aparține. **Iancu Georgescu**, stigmatizat de propriile fapte și incapabil de a răspunde pentru ele, preferă să fugă cu lașitate, dar se dovedește a fi delapidator, continuând faptele reprobabile și departe de anturajul nefast al tâlharilor. **Stavrance**, deși este un om înstărit, care muncește cu sârguință pentru a avea o condiție materială foarte bună, fiind plasat într-un mediu social în care setea de înavuțire are implicații nefaste, își dorește cu ardoare și averea fratelui, chinuit fiind până la demență de obsesia că o întoarcere a acestuia l-ar putea priva de ea.

În ceea ce privește **stilul**, Caragiale se remarcă prin precizia dozării conflictului, prin utilizarea dialogului alcătuit din replici scurte, relevante, completate de prezentarea gesturilor și a reacțiilor personajelor, folosirea stilului indirect liber și a monologului interior, prin care se dezvăluie psihologia personajului central, integrarea în nuvelă a unei adevărate fișe clinice a obsesiei, care îi urmărește evoluția până la înnebunire.

În legătură cu nuvela psihologică „În vreme de război”, criticul literar Tudor Vianu afirma că „ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci «vedem» oarecum personajele gândind și simțind.”

7  
Relațiile dintre  
personaje

8  
Arta narativă

9  
Încheiere

Varianta propusă:

## Noaptea la Serampore

1. Ilustrează particularitățile nuvelei fantastice.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Evidențiază tema și viziunea despre lume.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 10

3. Rелефează particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10

4. Evidențiază relația dintre incipit și final.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 10

1	Încadrarea în epocă	Mircea Eliade este un scriitor interbelic, nuvelist și romancier de marcă, o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, care abordează domenii de activitate multiple: religie, istorie, lingvistică, antropologie, folclor, mitologie, literatură.
	Tematică	Activitatea sa literară se remarcă, în special, prin dezvoltarea fantasticului, categorie estetică modernă, pe care se fundamentează proza sa scurtă.
2	Definirea speciei	Nuvela este o specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic și personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative și a căror importanță este accentuată.
3	Definirea fantasticului	Tzvetan Todorov (cunoscut lingvist și critic literar) definește <b>fantasticul</b> ca fiind „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pusă față în față cu un eveniment supranatural.”; această categorie estetică are următoarele trăsături: păstrarea posibilității de a oferi o explicație simplă întâmplărilor, existența unei contradicții între lumea reală și cea fantastică, resimțită din plin de către erou, intruziunea misteriosului, inexplicabilului, inadmisibilului în realitate.
4	Apariție	În viziunea lui Eliade, viața omului obișnuit este marcată de dualitatea profan-sacru; astfel, fantasticul rezultă din „spărtura” survenită în planul profan, prin hierofanie, adică revelarea sacrului, căci, în mod obișnuit, sacralitatea se află camuflată în profan, fantasticul fiind ascuns în banalitatea cotidiană.
5	Enunțarea temei	Nuvela „Noaptea la Serampore” se încadrează prozei scurte fantastice eliadești și apare în 1940, într-o plachetă, împreună cu „Secretul doctorului Honigberger”, ambele nuvele pornind de la experiența indiană a autorului.
	Perspectiva narativă	În nuvelă este abordată o temă de factură existențială, prezentând experiența neobișnuită a ieșirii din traiectoria firească a timpului și spațiului, prin explorarea teritoriului sacru al Indiei.
6	Semnificația titlului	Perspectiva narativă este subiectivă, narațiunea se realizează la persoana întâi din punctul de vedere al unui narator implicat ca personaj în relatare; viziunea este, așadar, actorială, homodiegetică.
7	Relații spațio-temporale	Titlul nuvelei fantastice conține o referire temporală, asupra unui timp mitic, al revelației, și una spațială, fixând acțiunea pe teritoriul sacru al Indiei.
		Relațiile temporale și spațiale se manifestă pe două coordonate, reală, obiectivă și fantastică. Timpul are trei ipostaze: prezentul, din care omul matur relatează nostalgic întâmplarea stranie, trecutul apropiat, în care s-a petrecut evenimentul, trecutul îndepărtat, timp subiectiv în care au fost proiectați protagoniștii, care explorau misterele junglei indiene.

Spațiul este aparent același, teritoriul Indiei, țara exotică cu tradiție ancestrală; în esență, acest teritoriu se constituie ca un spațiu spiritual, rămas în memoria afectivă a autorului, prin conotațiile sale mitice.

Subiectul nuvelei are la bază mai multe **secvențe narative** legate prin **înlănțuire și inserție**. Structural, nuvela are nouă capitole și trei părți: introducerea în universul amintirii, aventura inițiatică și căutarea unor explicații logice ale acesteia.

Incipitul textului se constituie ca o confesiune dominată de nostalgie a naratorului-personaj, omul matur, care a trăit experiența inițiatică a ieșirii din timp și spațiu, refăcând mitul eternei reîntoarceri: „Niciodată n-am să uit nopțile petrecute cu Bogdanof și Van Manen în împrejurimile Calcuttei, la Serampore și Titagarh.” Ea fixează, de asemenea, spațiul mitic, încărcat de sacralitate, lumea indiană, care exercită asupra europenilor o fascinație imposibil de explicat.

În **expozițiune**, naratorul, prin intermediul memoriei esențiale, se întoarce în trecut, la vremea când era „un foarte tânăr învățăcel”, cum însuși se autodefineste, amintindu-și de prietenia sa cu alți doi europeni, Bogdanof, profesorul de persană, „un orientalist celebru”, și olandezul Van Manen, cel care „adoră lumea indiană”, fiind cercetător, „bibliotecarul și secretarul Societății asiatice din Bengal”, celibatar, dedicat afinității sale pentru „lucrurile oculte”. Cei trei protagoniști ai nuvelei aparțin unei elite intelectuale; deși naratorul este încă foarte tânăr, se remarcă prin capacitatea intelectuală de a susține o frumoasă prietenie cu oameni maturi, cu o bogată experiență de viață, ambii inițiați în tainele indiene.

Intriga nuvelei este reprezentată de invitația făcută de Van Manen, „cel mai vorbăreț” și cel mai în vârstă dintre ei, de a merge la Serampore, acolo unde locuia un prieten de-al său, pe nume Budge.

Nuvela continuă printr-o **pauză descriptivă**, prilej pentru a oferi amănunte în legătură cu așezarea exactă a localității spre care cei trei au pornit.

Ei ajung la reședința lui Budge, care le povestește despre Suren Bose, un profesor din Calcutta, inițiat în practicile tantrice, secvență narativă oferită cititorului prin procedeul inserției, o prefatare a fenomenelor stranie, la care vor lua parte protagoniștii.

La miezul nopții, naratorul, Bogdanof și Van Manen pornesc spre Calcutta, într-o mașină condusă de șoferul lui Budge. Momentul este prielnic revelației sacre și debutează cu impresia ciudată că s-au rătăcit, deși se pare că alt drum spre destinația lor nu există. „Un tipăt înfiorător de femeie”, constituit ca un indiciu al manifestării fantasticului, ca semnal auditiv, tulbură incertitudinea pe care o trăia naratorul, adâncind-o și mai mult; sunetul este perceput și de ceilalți și se conturează ca o chemare disperată, așa că cei trei pornesc în căutarea celei care le cerea ajutorul. Naratorul dozează foarte bine amănuntele intruziunii în lumea fantasticului, ale cărui elemente sunt menite a tulbura liniștea obișnuită a pădurii în miez de noapte.

Dorința de a oferi ajutor unei ființe umane aflate în dificultate domină groaza resimțită de călători, iar rătăcirea lor disperată prin întuneric îi scoate din timpul real, proiectându-i în sacralitate și mit. Căutarea se soldează cu un eșec, căci deși se afundă cu toții în junglă, nu găsesc nicio ființă umană. În schimb, naratorul este năpădit de o stare acută de oboseală, care îi conferă senzația că visează și că nu se poate trezi la realitate. Senzațiile lor sunt stranie, constituindu-se ca semne ale confruntării omului obișnuit cu inexplicabilul: „aveam neconținut senzația că visez și că nu mă pot trezi din vis.”

Bogdanof pune pe seama „halucinației” ceea ce au auzit și propune revenirea la realitatea de la care porniseră, mai ales că aveau cu toții impresia ciudată că jungla are o influență negativă asupra lor. Neînțelegerea lumii insolite, paralelă cu cea familiară, îi conferă individului obișnuit senzația că se cufundă în visare.

Dispariția mașinii constituie momentul în care cei trei se află în incapacitatea de a oferi o explicație logică, cu toate că încearcă să o formuleze: șoferul plecase probabil să-i caute. Aventura inițiatică este în plină derulare, dar cei trei sunt tentați să acționeze conform regulilor realității pe care o cunosc și se hotărăsc să pornească pe jos înapoi la Serampore. Un alt semnal al sacrului, de această dată

vizual, tulbură echilibrul lor interior; zăresc acum „un felinar care se adâncea legănându-se în inima pădurii”. Lumina, simbol al vieții, reprezintă o tentație irezistibilă, „o necurată atracție” de a descoperi ce taină ascunde această apariție neobișnuită, pe care cei trei o urmează, pătrunzând din nou în spațiul magic al pădurii. Singurătatea în junglă, marcată de evenimente care doar se conturează, fără a se dezvălui, devine greu de suportat și inspiră o teamă inexplicabilă. Rătăcind prin pădure - labirint al cunoașterii -, frica se mistuie, transformându-se din senin într-o senzație de familiaritate cu spațiul înconjurător.

Vraja luminii îi determină să o caute cu „o îndărătnicie oarbă” până la marginea pădurii, zona liminală între sacru și profan, unde aceasta se metamorfozează într-o „lumină tulbure”, care prinde contur, devenind „reflexul unei vetre cu jăritic” și totodată o a treia revelație a sacralui.

Simbolul ancestral al vetrei este interpretat conform explicației logice ca locație unde drumeții ar putea poposi peste noapte, sperând în aflarea unor gazde primitive. Fără măcar să bănuiască ieșirea din timp sau spațiu, ei pătrund într-un teritoriu sacru al trecutului îndepărtat, reprezentat de „o clădire destul de ciudată, înconjurată cu un zid cenușiu de piatră”. Întâmpinați de un bătrân cu o aparență neobișnuită, care pare trezit „dintr-un somn lung” și care nu este deloc surprins să-i vadă la o oră atât de înaintată rătăcind prin junglă, sunt conduși către stăpânul casei, Nilamvara Dasa, „un bărbat între două vârste, cu o figură foarte palidă, cu privirile întepenite”.

Senzațiile stranie îl năpădesc pe narator, resimțind, ca pe un vis, ieșirea din timpul real: „aveam un sentiment ciudat că visul meu continuă și că nu izbutesc încă să mă trezesc. Focurile acelea părăsite, casa aceasta curios înconjurată de pădure din trei părți, bătrânul care parcă nu înțelegea ce-i spuneam [...] - toate mă turburau, neliniștindu-mă. [...] Parcă timpul rămăsese suspendat, și trăiam numai fragmentar, doar în anumite episoade.”. Intuiția ieșirii din cotidian devine, pe măsura derulării evenimentelor, o certitudine imposibil de explicat pe cale rațională.

Apariția stăpânului casei determină confruntarea cu neobișnuitul, căci acesta vorbea și se comporta foarte ciudat: „Greutatea cu care se mișca, tresăririle acelea neînțelese care îi scuturau trupul la răstimpuri, ca prins de friguri, sticlirea nefirească din ochi, pumnii pe care îi păstra neconținut încleștați - toate acestea începeau acum să ne atragă atenția. Felul lui de a ne privi era cu desăvârșire ciudat. Aveam uneori senzația că e împins de o forță nevăzută, fără ajutorul căreia ar întepeni, zăbind foarte stins, în fața noastră.” Mai mult, deși acesta a anunțat de trei ori că li se pregătesc camerele pentru găzduire, casa era cuprinsă de liniște și nemișcare.

Senzația de teamă îl năpădește pe narator, simțindu-se cuprins de o vrajă nedefinită și amintindu-și de țipetele auzite în pădure. Ceilalți doi tovarăși de drum par a avea aceeași revelație, iar Van Manen începe să-i povestească gazdei întâmplarea ciudată din pădure, declanșând o suferință puternică, manifestată din plin prin gemete și cuvinte de neînțeles. Reușesc să distingă doar un nume, „Lila”, pe care stăpânul casei îl repetă obsesiv. Călătorii înțeleg cu greu că era vorba de fiica sau de soția acestuia, care fusese ucisă în pădure. Astfel, curtea se umple de „umbre”, care par că participă la un ritual de îngropăciune, iar cei trei se hotărăsc să plece pentru a nu tulbura suferința gazdei; îndreptându-se spre poartă, își dau însă seama că nu își pot lua rămas-bun, deoarece cu toții dispăruseră.

Sleșiți de puteri, călătorii nu bănuiesc ceea ce se petrecuse cu ei; ajung în zori la Serampore, la vila cunoștinței lor, fiind propulsați înapoi, în realitatea căreia îi aparțineau și cu care erau, implicit, familiarizați. Ulterior, află cu stupefacție că nici ei, nici șoferul nu plecaseră nicăieri noaptea anterioară. Mai mult, Budge adânci dilema, căci le spusese că nu există o casă în junglă, iar faptele la care asistaseră ei se petrecuseră cu o sută cincizeci de ani în urmă.

Imposibilitatea formulării unei explicații logice pentru seria evenimentelor din noaptea respectivă îl macină obsesiv pe narator, care nu încetează să caute răspunsuri. După câteva luni, într-o mănăstire din Himalaya, acesta îl întâlnește pe



Swami Shivananda, un inițiat al practicilor magice, căruia îi relatează ciudata întâmplare. Cei doi au opinii diferite. Tânărul crede că au fost victimele unui ritual inițiat de Suren Bose, fiind determinați să pătrundă într-un spațiu sacru, prin ieșirea din timpul obiectiv și spațiul real. Shivananda are o altă opinie, considerând că realitatea e doar o iluzie, „un joc de aparențe”.

Pentru că tânărul pare a nu înțelege aventura inițiată la care a luat parte, învățatul îi propune o nouă probă, proiectându-l din realitate din nou dincolo de ea. Ieșirea repetată din timp este percepută mai întâi organic: „În acea clipă simții brusc dogorindu-mi obraji, și răsuflarea aproape mi se opri în piept.”; ulterior, trezirea la o altă realitate e din ce în ce mai evidentă: „Mi se părea că mă trezesc în altă lume. [...] Am pălit văzând în jurul meu o pădure imensă. [...] Dar deodată am recunoscut împrejurimile, și am zărit jăraticul în vetrele părăsite, și am văzut, nu prea departe în fața noastră, casa lui Nilamvara.”.

Repetarea experienței stranii, punctul culminant al nuvelei, se constituie ca un șoc pentru tânăr, care imploră revenirea la lumea pe care o cunoaște, conștient fiind, de această dată, de caracterul ei iluzoriu. Somnul rezolvă pe deplin frământările conștiinței și readuce liniștea benefică a spiritului într-un mediu prielnic, cunoscut.

Finalul nuvelei restabilește astfel pacea interioară prin luarea în stăpânire a universului familiar: „Când m-am deșteptat, a doua zi, în kutiarul meu, soarele se înălțase de mult, și apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespuse de blânde, fără asemănare de limpezi și odihnitoare.”.

Relația dintre incipit și final se axează pe ideea de liniște sufletească a tânărului care a traversat o aventură inițiată, în raport cu omul matur, care își amintește nostalgic aventura spre a se edifica asupra tuturor detaliilor sale.

**9** Naratorul subiectului nuvelei este și **personajul ei principal**. Faptele sunt prezentate din perspectiva omului matur, dornic de a se edifica, prin intermediul confesiunii nostalgice, asupra unor întâmplări cu rol inițiat, petrecute pe când era un tânăr student în India.

**Construcția personajului** Această ipostază autorială se fundamentează pe date din biografia lui Eliade, care, în tinerețe, a studiat la Calcutta, rămânând impresionat de magia exercitată de cultura și civilizația indiană. Datele reale se împletesc cu cele imaginare într-o operă literară dominată de fantastic.

**Trăsături** **Perspectiva narativă este subiectivă**, iar personajul principal relatează, la persoana întâi, o întâmplare stranie petrecută în trecut, în timpul studenției sale pe meleagurile Indiei.

Încă de la începutul nuvelei, naratorul, prin **confesiune** încărcată de nostalgie, precizează că memoria sa esențială păstrează întipărite pentru totdeauna nopțile petrecute la Serampore, cu prietenii săi, Bogdanof și Van Manen. Toți trei sunt europeni **erudiți**, care se confruntă cu misterul indian, acționând, de cele mai multe ori, ca un **personaj colectiv**, în raport cu aventura inițiată pe care o traversează împreună.

Pe parcursul scrierii, tânărul **novice** se dovedește a fi **inteligent, rațional, preocupat de amănunte, un fin observator al spațiului** fascinant în care se află și un **bun cunoscător al psihologiei umane**. El întruhidează astfel **tipul intelectualului lucid, însetat de cunoaștere**. Fiind puternic ancorat în realitatea căreia îi aparține, se confruntă, la un moment dat, cu fenomene inexplicabile, pe care încearcă totuși să le explice rațional, dovedind **naivitate specifică vârstei**.

Reacția sa perfect întemeiată în raport cu straniul este de teamă, iar rezolvarea situației dilematice este pusă pe seama visului, negăsind altă explicație posibilă. El acționează ca un om obișnuit, care cunoaște doar „legile naturale”, cum spunea Todorov, și care încearcă din răsuputeri să se folosească de zestrea cunoștințelor anterioare în confruntarea cu provocarea existențială.

Aventura inițiată debutează noaptea, timp prielnic al deșteptării spiritului, printr-un semnal auditiv; atât naratorul, cât și prietenii săi se dovedesc a fi **curajoși și omenoși**, dorind să ajute o ființă umană aflată în primejdie. Disponibilitatea lor



sufletească sporită îi determină să pornească la miez de noapte în căutarea celei care solicită ajutor, fără a se gândi la pericolele care îi aşteaptă la tot pasul. Natura lor rațională îi determină să se încreadă doar în ceea ce le comunică simțurile, dar naratorul nu acceptă varianta că au cu toții „halucinații”.

Cei trei călători se dovedesc a fi **perseverenți**, urmărind de fiecare dată semnele sacrului și depășind teama firească de pericolele nopții în pădure. Aceste semne sunt ca o chemare pe care o urmează cu o „îndărătnicie oarbă”, neglijând oboseala firească, de care ființa fiecăruia dintre ei era mistuită.

Rațiunea naratorului conferă permanent soluții, acesta gândindu-se că visează, că a ieșit din timp și spațiu sau că este vrăjit; este evidentă însă imposibilitatea formulării unei explicații logice.

Naratorul prezintă detaliat portretul gazdei lor ciudate de la marginea pădurii, dovedind un puternic **spirit de observație**. În raport cu Nilamvara Dasa, el trece printr-o stare ciudată de teamă și curiozitate de a-i descifra enigma. Eșecul înțelegerii noii realități derivă din faptul că aceasta este mult prea diferită de cea cărora călătorii îi aparțin.

Aventura inițiată se sfârșește brusc, la fel cum începuse, dar tânărul este frământat în continuare de imposibilitatea formulării unei soluții pentru toate amănunțele ei. **Dorința sa de comunicare**, de împărtășire a experienței stranii, îl determină să caute răspunsuri, sfătuindu-se cu un inițiat. Cu toate că varianta acestuia contrazice ceea ce gândea naratorul, acesta din urmă regăsește echilibrul spiritual în realitatea familiară, singura în care are încredere și care îi conferă starea de siguranță.

Pe parcursul nuvelei, personajul-narator **înregistrează o dublă evoluție**: de la statutul de tânăr novice la cel de inițiat în tainele sacre, de la vârsta naivității către cea a senectuții.

Modalități de caracterizare

Ca **modalități de caracterizare**, predomină caracterizarea indirectă, rezultată din fapte, vorbe, atitudini ale acestuia. La începutul scrierii, naratorul folosește autocaracterizarea, spunând despre sine că era „un foarte tânăr învățăcel”.

Relația cu celelalte personaje

În **relație cu celelalte personaje**, el se dovedește un prieten de nădejde cu cei doi europeni. Cei trei protagoniști ai nuvelei aparțin unei elite intelectuale; deși naratorul este încă foarte tânăr, se remarcă prin capacitatea intelectuală de a susține o frumoasă prietenie cu oameni maturi, cu o bogată experiență de viață, ambii inițiați în tainele indiene.

10 Încheiere

În legătură cu proza scurtă scrisă de Mircea Eliade, Ovid S. Crohmălniceanu afirmă: „Viața la Mircea Eliade este mai ales o curiozitate a spiritului pentru orice iese din datele experienței comune”.

Ioan Slavici – scriitor canonic  
Specia literară – roman obiectiv tradițional

---

Variantă propusă:

## Mara

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un roman realist obiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10

2. Ilustrează particularitățile romanului realist obiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

3. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10

- |   |                             |   |
|---|-----------------------------|---|
| 1 | Încadrarea în epocă         | Ioan Slavici este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, afirmându-se ca deschizător de drumuri prin crearea romanului realist obiectiv „Mara” și prin integrarea elementelor de analiză psihologică în scrierile sale. Acestea sunt dominate de conflicte puternice, cum ar fi patima banului, discrepanțele sociale, implicațiile socialului asupra individului, și prezintă satul sau orașul transilvănean din perspectiva tranziției de la orânduirea tradiționalistă către o nouă formă de organizare, anume capitalismul.  |
|   | Tematica prozai lui Slavici | Opera sa se încadrează curentului literar realism, orientare ce se manifestă începând cu secolul al XIX-lea și continuă, în forme specifice, de-a lungul timpului, până în zilele noastre. <b>Principalele sale trăsături</b> , evidente și în opera literară a lui Slavici, sunt: prezentarea veridică a realității, obiectivitatea, imparțialitatea scriitorilor realiști, observația tipurilor umane caracteristice, reliefarea individului ca produs al societății în care trăiește, prezentarea amănuntelor semnificative și alcătuirea descrierilor minuțioase, stilul impersonal, sobru, precis și concis.   |
| 2 | Definirea speciei literare  | Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.   |
|   | Încadrarea într-o tipologie | „Mara” este un roman tradițional, realist și obiectiv. Perspectiva narativă este obiectivă, naratorul este omniscient și omniprezent, iar relatarea se face la persoana a treia.  |
| 3 | Apariție                    | Romanul „Mara” este o scriere valoroasă, mai ales pentru meritul său de a deschide drumul literar al acestei specii literare complexe, anticipând creațiile ulterioare ale lui Liviu Rebreanu.  |
|   | Enunțarea temei             | Scrierea lui Slavici a fost publicată, pentru prima oară, în 1894, în revista „Vatra”, ulterior apărând în volum, în 1906. Tema sa se fundamentează pe prezentarea societății ardelenesti de la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin intermediul reprezentanților săi tipici.   |
| 4 | Semnificația titlului       | Titlul romanului este dat de numele personajului principal, reprezentanta unei categorii sociale, un exponent tipic al mediului din care provine; aceasta este o femeie văduvă, cu un destin tumultuos, care muncește pentru a le asigura copiilor ei, Persida și Trică, o viață decentă, fără greutățile sărăciei, pe care ea fusese nevoită să le îndure. Romanul are însă două planuri principale, care alternează. Scrierea prezintă, pe de-o parte, existența mamei, iar pe de altă parte, se concentrează asupra vieții Persidei, considerată o „Mara” în devenire. Pentru că prezintă evoluția celor doi copii ai precupeței, de la copilărie către maturitate, creația are caracter de bildungsroman. |

**5**  
**Elemente de**  
**structură**

Romanul este compus din douăzeci și unu de capitole, fiecare dintre ele purtând un titlu-sinteză semnificativ. **Narațiunea** este modul predominant de expunere, aceasta împletindu-se cu **descrierea**, ce reliefează mediul înconjurător și trăsăturile personajelor, și cu **dialogul**, prin care se susțin portretele personajelor, conferind o **notă de veridicitate** scrierii.

**6**  
**Construcția**  
**subiectului**

**Subiectul** romanului respectă **schema tradițională cronologică**. **Planurile narative** se prezintă pe baza **principiului alternanței**; cele principale, al Marei și al Persidei, se împletesc magistral cu un plan mai puțin conturat, cel al destinului personajului Trică, iar **secvențele narative** sunt prezentate prin **întâlniri**.

**Incipitul** romanului este reprezentat de portretul eroinei, din **perspectiva obiectivă** a **naratorului neimplicat**, dar care, prin intermediul epitetelor „săraca” și „sărăcuți”, își exprimă compasiunea în raport cu soarta personajelor reprezentative ale scrierii: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuți de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.”.

Tot în **expozițiune** se prezintă și **îndeletnicirea** femeii, prilej cu care sunt relevate trăsăturile mediului social al cărei produs este, anume zona de graniță dintre satul arhaic și orașul invadat de primele manifestări ale capitalismului. **Coordonata spațială** a romanului prezintă astfel târgurile ardelenesti, Radna și Lipova, situate pe valea Mureșului, în apropiere de Arad.

Mara este „precepuată”, făcând negoț la Radna, Lipova și Arad, locații pe care le alternează pentru a obține un venit multumitor, atât pentru a se întreține, cât și pentru a economisi puțini bani câștigați cu trudă.

Rămăsese văduvă de tânără, căci soțul său, Bărzovanu, care fusese „mai mult cârpaci decât cizmar” și un mare amator de băutură, se prăpădise, lăsându-le o livadă cu pruni și o vie, la care se adăuga, ca posesiune a familiei, casa primită de Mara ca zestre. Femeia se vede astfel nevoită să muncească să asigure un trai decent celor doi copii ai săi: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu coșul gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori Lipova.”. Ca negusor, ea aplică o regulă de bază a capitalismului, căutând să dea marfa chiar și pe bani puțini decât să țină la preț și să nu câștige nimic.

Neputând să-și lase copiii singuri și neavând niciun ajutor, Mara preferă să-i aibă sub observație, luându-i cu ea la târg. Deși aceștia sunt „nepieptănați și nespălați, și obraznici”, aceasta e foarte mândră de ei, afirmând mereu că nu are nimeni asemenea odrasle: „Tot n-are nimeni copii ca ai mei”.

Din dragoste maternă, ea se preocupă de viitorul lor, dar și de propria bătrânețe, pentru a nu ajunge vreodată o povară, economisind bani în trei ciorapi, „unul pentru zile de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică”.

Tocmai pentru că îi iubește foarte mult, Mara se gândește la viitorul lor și, cu minimum de efort financiar, pentru a nu-și consuma economiile, păstrate cu greu zi de zi, o trimite pe fiica sa la mănăstire, în grija micii Aegidia, iar pe Trică îl încredințează starostelui cojocarilor de la Lipova, Bocioacă, pentru a-și face ucenicia.

**Intriga** romanului este reprezentată de întâlnirea întâmplătoare dintre Persida, (aflată la mănăstire, la o fereastră care se spărsese din cauza vântului) și Hubămațl, băiatul măcelarului Anton Hubăr. Cei doi tineri se îndrăgostesc unul de celălalt la prima vedere, iar Slavici prezintă sentimentele lor în detaliu, dovedind rafinament în descrierea progresiei acestora, dar și cunoașterea profundă a psihologiei umane. Deși cei doi aparțin unor lumi diferite, incompatibile în primul rând din punct de vedere social, primii fiori ai iubirii se preschimbă treptat într-un sentiment profund, pe care cei doi nu-l pot ignora niciun moment. Națl era deja cald la măcelărie aspirând să ajungă maestru măcelar. Fiind neamț de origine, nu se cuvenea să se însoare cu o fată de o altă naționalitate. Pe de altă parte, Mara își dorea ca fiica ei să devină preoteasă, planificând un mariaj cu viitorul preot, Codreanu. Dincolo de diferențele dintre ei (de etnie, religioase și sociale), care

generează conflictul erotic, tinerii trăiesc o frumoasă poveste de iubire, sfidând parcă predestinările și urmând calea inimii. O latură a aceluiași conflict este resimțită în plan interior de către tânăra Persida, care n-ar fi vrut să-și supere mama, dar nici nu ar fi putut renunța la șansa unică de a se căsători cu cel pe care îl iubește.

Împlinind optsprezece ani și considerându-se matură și independentă, Persida își asumă propriul destin, se căsătorește în taină cu Naț și fug împreună la Viena. Nu după mult timp însă, viața printre străini, lipsurile materiale și neînțelegerile generate de diferențele temperamentale dintre ei, îi determină să se întoarcă la Lipova, unde își întemeiază propria afacere. Persida, prezentând tăria de caracter a mamei, se angajează să gestioneze birtul pe care îl deschisese împreună. Astfel, greutățile vieții își lasă amprenta și asupra înfățișării acesteia, și asupra caracterului ei, dar, dovedind dârzenie, le înfruntă. Naștera copilului lor aduce mult așteptata împăcare dintre familii, Mara și bătrânul Hubăr ajungând la un consens.

Pe lângă conflictul principal, se dezvoltă conflictul secundar din planul lui Trică, cel care este nevoit să reziste avansurilor Martei, soția lui Bocioacă, din dorința de a-și continua ucenicia până la stadiul de maestru cojocar, așa cum își dorea Mara. Deși îl iubește foarte mult, aceasta nu dorește să-i plătească stagiul militar, iar Trică pleacă voluntar pe front, din orgoliul de a nu depinde de nimeni. Este rănit însă, la șold, și se întoarce acasă ajungând până la urmă să exceleze în breasla aleasă de mama sa, devenind maestru cojocar.

Deznodământul romanului prezintă o scenă surprinzător de brutală. Fiul nelegitim al lui Anton Hubăr, Bandi, își ucide cu sadism aparent inexplicabil, tatăl. Criticul literar G. Călinescu oferă o interpretare pertinentă acestui gest prin invocarea eredității, subliniind tenta naturalistă a finalului de roman realist, căci băiatul „e copilul unei nebune, el însuși cu simptome de demență”.

Astfel, finalul romanului prezintă succint eventualitatea dezvăluirii faptei reprobabile către întreaga colectivitate, prin apariția Persidei, care îi surprinde pe cei doi în încăleștarea actului de sadism: „Când Persida a deschis, în cele din urmă, ușa, ca să vadă ce fac, în casă era liniște și Bandi râdea înainte.”.

Destinele personajelor se împletesc cu determinările mediului din care provin, romanul constituindu-se ca o amplă frescă socială, cu aspecte monografice, prezentând organizarea pe bresle a Ardealului la sfârșitul secolului al XIX-lea, viața satelor și a târgurilor, cu obiceiuri specifice, forfota și tumultul vieții indivizilor, care luptă neîncetat pentru a se perfecționa, pentru un trai decent, fără amenințarea sărăciei.

Mara este personajul principal al romanului, deși prin extrapolarea trăsăturilor sale, dar și prin ponderea „romanului Persidei” din economia scrierii, personaj central este și fiica Marei, Magdalena Popescu evidențiază diferența majoră dintre zugrăvirea epică a celor două eroine: „Mara e un caracter, Persida un destin; prima înseamnă stabilitate și forță, cealaltă, devenire semnificativă și exemplară.”.

Încă de la începutul romanului, Mara este caracterizată în mod direct de narator: „tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.”. Ulterior, se revine asupra portretului ei fizic, prin detalieri semnificative: „Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt”, ceea ce conturează dăruirea cu care se dedică îndeletnicirii sale negustorești, care are o finalitate nobilă, anume aceea de a le asigura viitorul copiilor, pe care îi iubește nespus și de care se arată foarte mândră, afirmând orgolios: „Tot n-are nimeni copii ca ai mei.”.

Supranumită de către Nicolae Manolescu „prima femeie capitalist din literatura noastră”, Mara este o bună „preocupată”, știind bine unde să vândă și cum să fixeze mereu un preț pentru a fi în avantaj. Perseverența de a pune în fiecare zi un ban deoparte relevă și inteligența sa de factură pragmatică, anticipativă, dar, în primul rând, arată dragostea imensă, pe care o poartă copiilor.

Fără a-și pierde umanitatea, ea poate fi încadrată tipologiei avarului, deoarece chibzulnța ei este de multe ori exagerată. Deși are mulți bani strânși, amână

7  
Construcția  
personajului

Modalități de  
caracterizare

Trăsături

momentul în care să-i încredințeze celor pentru care a muncit toată viața; pe Trică nu-l răscumpără pentru a scăpa de înrolare, iar Persidei preferă să-i păstreze ea banii în siguranță, chiar dacă fata trece prin greutăți financiare. Totuși, **dragostea maternă** o caracterizează din plin, fiind alături sufletește de copiii săi, păstrându-și astfel **pregnanta latură pozitivă** a personalității.

**Ambițioasă și energică**, Mara este o persoană sensibilă, care visează o viață frumoasă pentru cei doi copii, de care se preocupă să le găsească un rost în viață. Pentru Persida are ca model o preoteasă „minunată și dulce la fire, și bogată, și frumoasă”, iar Trică trebuie să ajungă neapărat maestru cojocar.

Greutățile vieții sale, între care primează asumarea destinului celor pe care îi prețuiește cel mai mult, o întăresc, accentuându-i **dârzenia și tenacitatea**.

Personaj feminin cu o mare forță de sugestie, din familia spirituală a Sașei Comăneșteanu sau a Vitoriei Lipan, Mara este atât un produs al mediului în care trăiește, cât și o **personalitate remarcabilă**, unică în literatura română prin trăsături particulare definitorii.

Caracterizarea sa se axează pe maniera **indirectă**, mare parte a trăsăturilor acesteia reieșind din faptele, vorbele sau atitudinea sa.

**În relație cu cei doi copii** ai săi, Trică și Persida, aceasta este capabilă să le ofere o educație bună, chiar dacă trăiesc în condiții precare de igienă cât sunt mici și sunt nevoiți să o urmeze pe mama lor prin târguri; ceea ce e cu adevărat important este că ei sunt „sănătoși și rumeni, voinici și plini de viață, deștepți și frumoși”, iar Mara nu poate fi decât **mândră** de ei. Deși este o **femele simplă**, știind foarte bine cum este să lupti cu sărăcia, ea este capabilă să le insuflă **dragostea și respectul față de părintele lor**, dar și **iubirea frățască** și dorința permanentă de a se ajuta unul pe celălalt.

**În relație cu Persida**, Mara a reușit involuntar să-i imprime acesteia trăsături definitorii ale propriei sale personalități, cum ar fi **hărnicia, puterea de a merge mai departe în viață în orice condiții, forța de a iubi, sensibilitatea, devotamentul**, completate de trăsături ereditare, cum ar fi **simțul practic dezvoltat, personalitatea puternică, dominatoare, voința de a realiza tot ceea ce-și propune**.

Prin personajele sale, dar și prin acțiune, romanul se constituie ca o amplă frescă socială **de factură realistă**, în care se remarcă descrieri detaliate, radiografierea societății la început de secol, evidența pătrunderii capitalismului în orașele ardelen, problemele sociale cu care se confruntă indivizii, tipologia prezentată, personajele gândite ca exponenți ai mediului din care fac parte.

Tot de factură realistă este și **stilul** lui Slavici, care se remarcă prin exprimare exactă, sobrietate, concizie și precizie; autorul este astfel un precursor al manierei de a scrie în mod anticalofil a lui Rebreanu.

„Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism încât romanul este aproape o capodoperă.”.  
(G. Călinescu)

8  
Relația cu  
celelalte  
personaje

9  
Arta narativă

10  
Încheiere



Varianta propusă:

Ion

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un roman obiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 13 + 14

2. Prezintă relația dintre incipit și final.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 14

3. Ilustrează particularitățile romanului realist-obiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14

4. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 4 + 5 + 7 + 11 + 12 + 14

- |   |                              |  |
|---|------------------------------|--|
| 1 | Încadrarea în epocă          | Liviu Rebreanu este considerat de către critica literară cel mai mare creator de viață al literaturii române, unul dintre întemeietorii romanului românesc modern, care se manifestă artistic în perioada interbelică. Acesta debutează cu volumul de nuvele „Frământări”, proza sa scurtă constituind un punct de pornire pentru ambele scrieri ulterioare. Continuând tradiția câtorva romane remarcabile, el este un deschizător de drumuri în ceea ce privește scrierile sociale, prin romanele „Ion” și „Răscoala” și cele de factură psihologică, precum „Pădurea spânzuraților”, „Ciuleandra” sau „Adam și Eva”.  |
| 2 | Încadrarea în curent literar | Mare parte a operei sale se încadrează curentului literar realism. Acesta se manifestă începând cu secolul al XIX-lea și continuă, în forme specifice, de-a lungul timpului, până în zilele noastre. Principalele sale trăsături, evidente și în opera literară rebreniană, sunt: prezentarea veridică a realității, obiectivitatea, imparțialitatea scriitorilor realiști, observația tipurilor umane caracteristice, reliefarea individului ca produs al societății în care trăiește, prezentarea amănunțelor semnificative și alcătuirea descrierilor minuțioase, stilul impersonal, sobru, precis și concis.<br>Seria romanelor rebreniene se deschide cu „Ion”, începând cu anul 1920, remarcat prin obiectivitate și apreciat atât de tradiționaliști, cât și de moderniști. Deși universul descris este unul deja cunoscut din scrierile anterioare, anume satul românesc, cu tradiții, obiceiuri și conflicte specifice, romanul se distinge tocmai prin maniera de elaborare a materialului epic. |
| 3 | Repere stilistice            | Stilul rebrenian se remarcă prin refuzul total al subiectivismului, prin preferința pentru exprimarea exactă, căutând mereu „cuvântul ce exprimă adevărul”. Maniera obiectivă de exprimare presupune crearea de tipuri umane cu viață sufletească proprie și independentă de cea a creatorului lor. În legătură cu această manieră inovatoare de a scrie, criticul literar Tudor Vianu afirma că Rebreanu „a dat vieții o operă și operei o viață”, afirmație pe deplin întemeiată.  |
| 4 | Apartințe                    | Prima variantă a romanului „Ion” datează din 1913, fiind intitulată „Zestrea” și rămânând la stadiu de proiect abandonat, dar reluat ulterior în urma unei atente documentări. Imediat după publicarea variantei finale, în 1920, romanul se bucură de aprecierea criticii literare, reprezentând prima creație realist-obiectivă de valoare din literatura română și respectând astfel un principiu de bază enunțat de Eugen Lovinescu, anume sincronismul cu literatura universală.  |
|   | Geneza                       | Geneza romanului se fundamentează pe o documentare atentă în ceea ce privește problematica țăranimii atât în literatura română, cât și în cea universală, urmărind modele celebre oferite de scriitori precum Zola, Balzac și Tolstoi; la  |

5  
Raportul  
realitate-  
ficțiune

aceasta se adaugă trei fapte concrete de viață: un țăran tânăr, inteligent și harnic i se plânge autorului de lipsa pământului, observarea gestului impresionant al unui țăran de a săruta pământul, dar și pătaniile unei tinere alungată de tată și de iubit.

În ceea ce privește raportul dintre realitate și ficțiune, deși romancierul pornește de la date esențiale ale societății în care trăiește, prezentând destinul unui țăran transilvănean de la începutul secolului al XX-lea, opera aparține integral ficțiunii, clădind un univers complex, cu personalitate proprie, după modelul celui real.

Romanul „Ion” are ca nucleu epic nuvela „Răfuiala”, în care un țăran sărac, pe nume Tănase Ursu, este omorât de un flăcău bogat și voinic, Toma Lotru, pentru că, deși se măritase cu Toma, Rafila, îl iubește în continuare pe Tănase; crima prefigurează „răfuiala” finală din roman.

6  
Încadrarea în  
tipologie

Opera literară „Ion” este un roman tradițional, care înglobează elemente de modernitate, obiectiv, realist și social. Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

7  
Enunțarea  
temei

Tema romanului prezintă problematica țăranului român reprezentativ pentru societatea ardelenască de la începutul secolului al XX-lea, dominată de supremația bunurilor materiale.

8  
Elemente de  
structură

Creația epică are o compoziție sferică, bazată pe tehnica literară a simetriei, incipitul și finalul constând în descrierea drumului care introduce cititorul în lumea ficțiunii, respectiv îl proiectează înapoi, în realitatea căreia îi aparține; întreaga acțiune se desfășoară între două coordonate precizate prin titlurile capitolelor de graniță, „Începutul” și „Sfârșitul”.

Simetria  
incipit- final

Romanul are două părți, intitulate sugestiv „Glasul pământului” și „Glasul iubirii” și fac referire la cele două tendințe complementare manifestate de personajul principal; fiecare dintre părți este alcătuită din șase capitole, la sfârșit adăugându-se un capitol-concluzie. Acestea poartă titluri sugestive, precum „Începutul”, „Zvârcolirea”, „Iubirea”, „Noaptea”, „Rușinea”, „Nunta” și „Vasile”, „Copilul”, „Sărutarea”, „Ștreangul”, „Blestemul”, „George”, „Sfârșitul”.

9  
Construcția  
subiectului

Construcția subiectului are la bază tehnica narativă a planurilor paralele, care prezintă, în principal, destinul țăranului român, reprezentat de Ion și existența intelectualității rurale, reprezentată de preotul satului, Ioan Belciug, și de familia învățătorului Zaharia Herdelea. Subiectul este construit astfel prin alternanța planurilor narative, iar secvențele narative se succed pe baza înălțurii.

Incipitul romanului se axează pe descrierea drumului care face legătura dintre realitate și ficțiune, constituindu-se ca o metaforă-simbol a romanului. El este surprins la vârsta naivității tinerești, debordând de veselie și entuziasm: „[...] drumul alb urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strămtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted [...], cotește brusc pe sub Râpele Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.”

Finalul romanului prezintă același drum, dar care iese din universul satului spre a se pierde în șoseaua principală; se remarcă însă o altă vârstă a acestuia, care se prezintă „ca o panglică cenușie în amurgul răcoros”. Sugestiile cromatice reliefate de incipit și final, atribuite drumului, evidențiază trecerea timpului peste un univers particular, frământat de patimi și zguduit de conflicte puternice și bântuit de moarte.

Tehnici  
narative

De altfel, prin utilizarea tehnicii literare a anticipației, acțiunea capătă un caracter previzibil; toponimele rău-prevestitoare de la începutul romanului, „Râpele Dracului”, „Cișmeaua Mortului”, precum și conflictul de la horă între Ion și George anticipează răfuiala tragică din final.

Incipitului îi urmează o pauză descriptivă, prin care cititorul este familiarizat cu mediul desfășurării acțiunii, anume satul, cu ulițe și case, surprins în nemișcare. Suspendarea timpului vieții face loc celui al ficțiunii, iar spațiul real se contopește cu cel imaginar.

Ca și marii romancieri ai literaturii universale, Rebreanu concentrează întreaga colectivitate rurală într-o singură locație, anume curtea casei văduvei lui Maxim

Oprea, unde se desfășoară hora duminicală. Prin intermediul tehnicii narative cinematografice, naratorul descrie minuțios drumul, casele, ca apoi să se concentreze asupra horei. Imaginile ample, de perspectivă sunt ulterior particularizate, surprinzând, în detaliu, amănunte semnificative. Astfel, cititorul cunoaște treptat datele esențiale ale noului univers.

### Conflicte sociale

Radiografierea colectivității rurale concentrate la horă conține observații asupra conflictelor sociale din cadrul ei. Astfel, în timp ce tinerii joacă pe ritmul unei „Someșane”, cântată de mai bine de un ceas, fetele nepoftite la joc privesc de pe margine, alături de femeile mai în vârstă, copiii se joacă prin preajma lor, iar bărbații înstăriți s-au retras pentru a discuta despre „treburile obștei”. Ei se grupează după statutul social conferit de avere pe care o dețin. Naratorul, un fin observator al psihologiei umane, redă impulsul lui Alexandru Glanetașu, un țăran sărac și marginalizat din această cauză de colectivitate, de a discuta și el cu „bogătanii”: „Pe de lături, ca un câine la ușa bucătăriei, trage cu urechea Alexandru Glanetașu, domicil să se amestece în vorbă, sfiindu-se să se vâre între bogătași.”. Fiul său însă, Ion, personajul central al cărții, va învinge temerile tatălui, suferind implicațiile dramatice ale faptelor sale, sancționate de legi nescrise ale colectivității satești.

### Conflict principal

Conflictul principal al romanului se conturează la horă, unde Ion, flăcău harnic și priceput, dar care confundă sărăcia cu lipsa demnității și cu privarea de un statut social, pe care este convins că îl merită, se hotărăște să treacă peste glasul inimii; el este îndrăgostit de cea mai frumoasă și mai săracă fată din sat, pe nume Florica, dar hotărăște să se căsătorească neîntârziat cu Ana, fata lui Vasile Baci, promisă lui George Bulbuc, un țăran foarte bogat.

### Conflict exterior

Intriga romanului și totodată începutul conflictului exterior, între Ion și Vasile Baci, o constituie confruntarea dintre cei doi de după horă, acesta din urmă adresându-i tânărului cuvinte jignitoare, precum „sărântoc” și „hoț”, și arătându-și față dezaprobarea față de o eventuală legătură între el și Ana. Orgolios din fire, Ion acceptă cu greu, fără să riposteze, injuriile consăteanului, dar acest comportament nu face decât să-i întărească puternica dorință ca Ana și pământurile ei trebuie să-i aparțină: „Ion schimba fețe-fețe. Genunchii îi tremurau, iar în cerul gurii simțea o uscăciune parcă i s-ar fi aprins sufletul. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu deosebire fiindcă le auzea tot satul.”.

După horă, flăcăii merg la cârciumă, unde Ion, purtând încă în suflet ecoul jignirilor lui Vasile Baci, îl provoacă pe George, antrenând un nou conflict, în aparență pentru plata lăutarilor, în esență pentru mâna Anei, la care ambii râvneau, dar din motive diferite. Scena în care George este răpus de Ion anticipează finalul romanului, în care rolurile se inversează și tânărul bogat îl doboară pe cel care atentează la soția sa.

Ulterior, la sugestia lui Titu Herdelea, Ion găsește modalitatea de „a sil” pe Baci să i-o dea pe Ana de soție, lăsând-o însărcinată; se conturează astfel principalul conflict al romanului, dezvoltat pe două coordonate: **exterioră**, dintre Ion și viitorul socru, și **interioară**, dintre „glasul pământului” și „glasul iubirii”, în sufletul tânărului țăran sărac.

Ion este un flăcău isteț și harnic, dar care suferă din pricina sărăciei sale, fiind o victimă a societății materialiste în care trăiește. Singura avere a familiei, câteva loturi de pământ, care fuseseră zestrea Zenobiei, au fost înstrăinate de tatăl său, un mare amator de rachiu. Ion muncea de dimineață până seara pământul rămas. Prin intermediul **insertiei**, naratorul face un scurt istoric al vieții lui Ion, care, încă de copil, deși are rezultate bune la școală, iar învățătorul Herdelea îi remarcă istețimea, preferă „să fie veșnic înfrățit cu pământul”, renunțând să o mai frecventeze. Lucrând cu râvnă, reușește să păstreze puținul pământ rămas, căci „unde pune el mâna, pune și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag, ca ochii din cap.”.

Singura soluție de a ieși din impasul sărăciei și de a câștiga un loc privilegiat în cadrul colectivității căreia îi aparține este dobândirea pământului prin căsătorie. Deși o iubește pe Florica, o părăsește pentru Ana, pentru că aceasta din urmă „avea locuri și case și vite multe”. Flăcăul constată cu tristețe că fericirea conjugală

nu se poate clădi doar pe sentimente, într-o societate în care posesiunea primează: „Dragostea nu ajunge în viață... Dragostea e numai adaosul. Alceva trebuie să fie temelia. Și îndată ce zicea așa se pomenea cu gândurile după Ana.”

Dorința puternică de a se remarca din punct de vedere social este susținută de trăsături puternice de caracter, cum ar fi ambiția, orgoliul, instinctul atavic de a poseda cât mai mult pământ, dorința de a se răzbuna pe soartă, pe care o considera nedreaptă. Naratorul alcătuiește o imagine completă și complexă a personajului, menționând toate aceste mobiluri psihologice: „Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuț pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimasă: trebuie să aibă pământ, trebuie. De atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă.”

La horă se înfiripă gândul lui Ion de a intra în posesia pământurilor „bocotanului” Vasile Baci, prin căsătorie cu Ana, promisă însă de tată lui George Bulbuc, în vederea sporirii averii familiei. Se conturează astfel conflictul exterior central al romanului, între personajul principal și viitorul socru, și unul dintre conflictele secundare, între Ion și George. Dorința de posesiune a fiicăului urmărită atent de narator și prezentată printr-o gradatie ascendentă, devine obsesie, fapt ce îi va tulbura întreaga ființă. „Glasul iubirii” este umbrit de „glasul pământului”, iar Ion confundă în mod dramatic nevoia de dragoste pentru o femeie, cu patima mistuitoare a posesiunii, pe care o urmează cu o perseverență ieșită din comun.

Aceasta are un efect distructiv asupra sa, dehumanizându-l, iar calitățile sale, istețimea, determinarea, tăria de caracter, hărnicia, degenerază în defecte, puse în slujba unui scop unic. Astfel, el poate fi încadrat tipologiei arivistului.

Sub masca ipocriziei, Ion o cucerește pe Ana și aceasta îl acceptă cu naivitate; deși rămâne însărcinată, visul lui Ion nu se împlinește în totalitate pentru că Baci este precaut și nu-i oferă drept zestre decât o parte din pământurile pe care le deține. Fiicăul nu se mulțumește cu puțin și astfel conflictul se adâncește, ca și prăpastia sufletească dintre acesta și Ana, cea care îl iubește sincer și nu e capabilă să își dea seama de scopurile meschine ale acestuia.

Nunta celor doi reprezintă momentul în care cele două „glasuri” se întâlnesc din nou în plan psihologic. În sufletul fiicăului se naște o îndoială izvorâtă dintr-un sentiment de slăbiciune temporară, atunci când își dă seama că, împreună cu pământurile, trebuie să o ia și pe fata urâtă de lângă el, în timp ce Florica, „drușcă întâi”, e mai frumoasă ca oricând. Gândul de a fugi cu aceasta din urmă, dictat de sentimentele pentru ea, este cenzurat cu rapiditate de către rațiune, care formulează neîncetat dorința de a-și împlini visul: „Și să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?”

Determinat de suferința unicei sale fiice, Vasile Baci se gândește la reconciliere și îi oferă lui Ion ceea ce râvnește de mic, anume toate pământurile sale. Ajuns în posesia lor, tânărul își schimbă atitudinea față de săteni, afișându-și ostentativ triumful: „De altfel și față de săteni căuta să-și arate greutatea pe care i-o dădea simțământul bogăției. Pe uliță umbla cu pașii mai mari și cu genunchii îndoiti. Vorbea mai apăsător cu oamenii și veșnic numai de pământ și de avere.”

Punctul culminant al romanului este reprezentat de scena sărutării pământului, moment al existenței fiicăului în care cele două „glasuri” se confundă, dar și o anticipare a finalului său tragic, a contopirii cu pământul, care îi este atât de drag.

Glia aflată în totalitate în posesia lui este identificată cu persoana iubită, care trebuie să-i aparțină în întregime: „Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare.”

Imposibilitatea împlinirii erotice alături de Florica își găsește compensația într-o pasiune imensă, nefirească pentru pământ.

Obsesia posesiunii acestuia substituie nevoia de afecțiune: „Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sângele [...] luă în mână un bulgăre și-l sfărâma între degete cu o plăcere înfricoșată.”

Prin gestul anormal de a săruta pământul, personajul depășește sfera realismului, încadrându-se unei patologii de factură naturalistă: „Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor.”

Înfrățirea cu lutul îi conferă statutul mult râvnit de stăpân absolut și împlinirea unei obsesii mistuitoare. Personajul capătă astfel dimensiuni epice: „Se vedea acum mare și puternic ca un uriaș din basme, care a biruit o ceată de balauri îngrozitori. [...] Și pământul parcă se clătina, se închina în fața lui.”

Epuizând energia erotică în împlinirea patimei pentru pământ, Ion o tratează pe Ana ca pe un obiect, ea constituind pentru el doar un mijloc prin care a obținut ceea ce și-a dorit dintotdeauna; destinul nefericit al acesteia devine tragic după căsătorie. Încă de mică rămăsese orfană de mamă, fiind singurul copil supraviețuitor al lui Vasile Baci. Tatăl o îngrijește, dar nu este capabil să-i ofere afecțiunea de care are atâtă nevoie. Iubirea pentru Ion se conturează ca o compensație pentru ceea ce i-a lipsit, iar fata se simte măgulită de atenția lui, fără a bănui adevăratul mobil al acesteia. Căsătoria, pe care inițial o consideră o binecuvântare, va fi și ea o dezamăgire profundă. Nici atunci când naște nu obține de la Ion afecțiunea dorită, acesta simțind pentru ea doar milă și repulsie.

Romanul prezintă tente naturaliste și din punctul de vedere al prezentării scenelor de violență conjugală sau prin supradimensionarea destinului fără posibilitate de salvare. Sinuciderea Anei este anticipată de observațiile ei minuțioase asupra morții cărciumarului Avrum sau a celei a lui Dumitru Moarcă. Ea găsește astfel o unică soluție pentru toate problemelor sale: se spânzură, curmând cercul vicios al propriului destin.

După moartea soției, Ion este preocupat doar de păstrarea averii obținute cu greu de la socru. Vasile Baci, ca și Ion, o dobândise la rândul lui tot prin căsătorie, dar, spre deosebire de ginere, își iubea și respectase consoarta care întruchipa averea. Astfel, acesta se încadrează în tipologia arivistului, care nu depășește sfera umanului.

Pentru Ion, singurul mijloc de a păstra averea este invocarea moștenirii ei de către Petrișor, copilul lor. Îngrijit în mod precar de către Zenobia și Alexandru, părinții lui Ion, în timp ce acesta era închis, fiindcă, din lăcomie, își însușise o brazdă de pământ din lotul vecinului, copilul moare și, după îndelungi dispute, mediate de preot, ajung la consens: pământul rămâne în administrarea tatălui, dar, în caz de deces al acestuia, va aparține bisericii.

Atingându-și țelul suprem al vieții, Ion constată, tardiv, cu înțelepciune, că posesia pământurilor nu poate substitui iubirea adevărată: „Ce folos de pământuri, dacă cine ți-e drag pe lume nu-i al tău!”

Răzbunându-se pe îndrăzneala lui Ion, George se căsătorise cu Florica, femeia pe care flăcăul nu încetase să o iubească. Cu aceeași voință puternică, Ion încearcă să recupereze timpul pierdut, împrietenindu-se din ipocrizie cu George, pentru a se apropia de soția acestuia. Cei doi se întâlnesc ulterior pe ascuns, iar pedeapsa pentru toate faptele reprobabile ale lui Ion nu poate fi decât una capitală: George, orbit de gelozie, îl răpune cu câteva lovituri de sapă, fapt care constituie deznodământul romanului.

Drama morții premature a eroului central al cărții este sporită și de constatarea medicului legist, chemat să confirme decesul: „A fost un om ca oțelul... Putea să trăiască o sută de ani!”, astfel, „Ion fu coborât în pământul care i-a fost prea drag”.

În paralel cu planul destinului zbuciumat al lui Ion, naratorul prezintă viața intelectualității rurale, reprezentată de preotul Ioan Belciug și de familia învățătorului Zaharia Herdelea. Preotul și învățătorul sunt exponenții a două instituții respectate în cadrul colectivității rurale, exprimând de fiecare dată puncte de vedere asupra evenimentelor din viața satului. Disputa pentru supremație în rândul sătenilor se păstrează latent, izbucnind prin reproșuri și amenințări, urmate de o inevitabilă



reconciliere. În acest plan însă, conflictul major este cel național, deoarece opresiunea stăpânirii austro-ungare asupra Transilvaniei produce o prăpastie imensă chiar între oameni de aceeași naționalitate.

Intelectualii de la sate privesc căsătoria tot ca pe o afacere, în care rolul dominant îl are zestrea. Fica cea mare a lui Herdelea, Laura, deși este îndrăgostită de Aurel Ungureanu, se mărită cu George Pinteau, pentru că acesta nu pretinde zestre; protestul ei inițial se stinge în resemnare alături de viitorul preot. Laura reface astfel în linii generale destinul mamei sale, ca și sora ei, Ghigli, care se mărită cu Zăgreanu, tânărul învățător din Pripas.

În ceea ce îl privește pe Titu Herdelea, criticul literar Alexandru Piru afirma că acesta întrupează „propriul roman al tinereții” lui Rebreanu. El este un tânăr cu înclinații artistice, aflat în permanentă căutare a sinelui. Neputând găsi împlinirea nici în plan social, nici în cel afectiv, părăsește Transilvania, trecând Carpații, în vederea croirii unui destin propriu.

Romanul „Ion” creează un univers dominat de iubire și patimă, în slujba cărora se dezvoltă energii umane surprinse în diverse ipostaze; astfel, acesta se constituie ca o frescă socială a începutului de secol.

Finalul sintetizează meditativ dramele individuale care se corelează cu cele colective, exprimând de fapt clocotul vieții: „Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plâpânde într-un uragan uriaș.”. Întocmai cum drumul iese din sat și se pierde „în șoseaua mare și fără început”, destinele individuale fuzionează cu cele general-umane.

11  
Construcția  
personajului

Ion Pop al Glanetașului este personajul principal al romanului. El întrupează tipul aristocratului, surprins în involuție, căci calitățile degenerază treptat în defecte. Personalitatea sa se subordonează dorinței oarbe de a avea cât mai mult pământ și, pentru atingerea acestui țel, se folosește de cei din jur fără nicio remușcare. După ce a dobândit ceea ce a râvnit de mic, simte totuși neîmplinirea afectivă, căutând astfel, cu aceeași perseverență, să-și clădească fericirea pe ruinele unei alte căsnicii.

Trăsături

Situația dramatică a țaranului român lipsit de pământ se constituie ca o realitate, ca și patima carbă a țaranului din Prislop, care i se plânge autorului de lipsa pământului. Pornind deci de la date reale, Rebreanu construiește un personaj complex, care domină de departe întreaga scriere.

În legătură cu acesta, critica literară exprimă opinii divergente. Eugen Lovinescu afirma că „Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascutită”; G. Călinescu însă, îl consideră „o brută căreia șiretenia îi ține loc de deșteptăciune”. Multe dintre scenele romanului certifică lipsa unei gândiri raționale. Totuși, Ion este caracterizat de o formă primară de istețime intuitivă, cu ajutorul căreia concepe planuri urmate cu perseverență în vederea atingerii scopurilor propuse.

La începutul romanului, naratorul, prin intermediul caracterizării directe și indirecte, îi alcătuiește un portret axat pe calitățile sale: hârnicia, perseverența și iubirea de pământ, care „l-a stăpânit de mic copil”.

Conform mentalității colectivității rurale al cărei exponent este, el preferă munca în locul învățaturii, deși, la școală, se remarcă prin istețime. Cu timpul însă se produce o schimbare în psihologia personajului, care identifică, în mod eronat, sărăcia cu lipsa demnității, suferind din cauză că nu primește respectul cuvenit din partea sătenilor, chiar dacă întrunește calități de lider al flăcăilor din sat.

Fiind un personaj realist, el se constituie ca un exponent al mediului social din care face parte, acționând prin prisma determinărilor acestuia.

Conflictul central al romanului cu cele două coordonate ale sale dezvoltă defectele firii sale, dar care nu depășesc sfera umanului: tânărul este impulsiv,

domic de răzbunare împotriva „bocotanului” care îl jignește public. De asemenea, este mândru și orgollos peste măsură.

Disputele publice cu Baci sau cu George lasă amprente adânci în sufletul său, amplificându-i sentimentele negative față de cei bogați și gândind că este apostrofat de aceștia pe nedrept, doar pentru că era sărac. Astfel, nu ezită să folosească **violenta** în conflictul cu George, dar este capabil să-și înfrâneze pornirile agresive în raport cu Vasile Baci. Dojana publică a preotului în fața întregii colectivități îl determină să acționeze pentru a își câștiga un statut privilegiat printre săteni.

Primul act de răzbunare împotriva bogaților este unul **naiv**; Ion își însușește abuziv o bucată de pământ, care a aparținut cândva familiei sale, din brazda vecinului. Apoi își dă seama că setea sa de pământ este mult mai puternică, dar se dovedește incapabil de a găsi modalitatea prin care să-l determine pe Vasile Baci să consimtă la căsătoria cu Ana. Sugestia lui Titu este urmată întocmai și, din **lăcomie de avere**, o seduce pe aceasta, prin **viclesug**, lăsând-o însărcinată. Vicienia socrului de a nu-i da în totalitate ceea ce-și dorea are repercusiuni asupra fetei, pe care Ion **se răzbună** fără ezitare, tratând-o cu dispreț. Astfel, Ion dovedește din nou **naivitate**, căsătorindu-se înainte ca Baci să-l asigure în scris că îi va da pământurile, neîmplinire care îl determină să se poarte și mai violent cu soția sa.

**Perseverența** personajului trădează o **volnță puternică** pusă în slujba unui scop unic pentru atingerea căruia este nevoit să se folosească de cea care joacă, de la început până la sfârșit, rolul victimei.

După nuntă și după ce obține ceea ce și-a dorit de la socrul său, la intervenția preotului, comportamentul personajului se schimbă major. **Sentimentul dobândirii demnității prin posesiune** îl determină să afișeze ostentativ noul statut, „umbla cu pașii mari și cu genunchii îndoiți” și „vorbea mai apăsat cu oamenii și veșnic numai de pământ și de avere”. **Violenta** față de Ana se transformă într-o totală **indiferență**, tratând-o în continuare ca pe un obiect de garanție pentru averea sa.

Punctul culminant al romanului îl surprinde pe eroul central într-o ipostază inedită, anume aceea de a săruta pământul, identificându-l cu „o ibovnică”. Gestul exprimă **fericirea nemăsurată** a lui Ion, dar se încadrează unei patologii de factură naturalistă, prin **ieșirea din normalitatea** tiparelor comportamentale.

Fiindcă „glasul pământului” din străfundul conștiinței sale se făcuse auzit în exterior, iar Ion căpătase ceea ce și-a dorit în plan material, decide, în mod **egoist**, că trebuie să îplinească și latura afectivă a personalității sale, deși abia își îngropase soția și copilul, pentru care nu manifestase decât dispreț. Dorind împlinirea totală, pierde mai mult decât a câștigat, anume propria viață, căci obsesia pentru actuala soție a lui George, Florica, se încheie tragic, Ion fiind, de fapt, ucis de propria patimă. Moartea personajului, oricât de dramatică ar părea, se constituie ca o **pedeapsă meritată** pentru răul produs tuturor celor din jurul său; ea este anticipată de scena sărutării pământului, care, printr-un gest anormal, redă înfrățirea totală cu lutul din care a luat naștere.

Drama vieții lui Ion nu rezultă din faptul că, fiind pus în situația să aleagă între glasul pământului și cel al iubirii, îl alege inițial pe cel dintâi, ci din faptul că Ion realizează o contopire a celor două glasuri. Există momente în viața lui în care el trăiește într-o lume imaginară, corijând realul după necesitățile sale. Cele mai evidente episoade de ruptură în real sunt episodul în care el își însușește pământ încalcând proprietatea lui Simion Lungu, doar, pentru că, odată, acel pământ i-a aparținut, episodul întâlnirii din câmp, „sub măr”, cu Florica și episodul final al morții sale, spre care se grăbește cu încoștiență. Restul episoadelor sunt tribulații între vis și realitate.

Ca modalitate de caracterizare predominantă se remarcă cea **indirectă**, reieșită din faptele, vorbele și atitudinea personajului. Este **caracterizat direct** din mai multe perspective; Vasile Baci îl consideră „tâlhar” și „sărântoc”, Titu Herdelea îi laudă perseverența, naratorul îl descrie ca fiind „jute și harnic”. Pasajele de autocaracterizare sunt concepute sub forma reproducerii unor gânduri ale

12  
Relația cu  
celelalte  
personaje

personajului, ca de exemplu: „Și să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?” sau „Ce folos de pământuri, dacă cine ți-e drag pe lume nu-i al tău!”.

În relație cu celelalte personaje, Ion își dovedește egoismul, punând mai presus de sentimentele celor din jur, propriile sale scopuri, fericirea personală. Pentru el, fericirea are o bază erotică, dar realizarea ei e amenințată atâta timp cât el nu va avea pământ, cât va fi la discreția celorlalți.

În ceea ce privește relația sa cu Florica, Ion prezintă o latură umană profundă aflată însă în stadiu incipient. Un motiv recurent rebrenian este reiterarea unui mit fundamental al umanității, anume cuplul etern, al cărui membri se caută neîncetat, neputând exista fără împlinirea sufletească a uniunii lor.

Deși Ion o abandonează pe Florica pentru o fată urâtă, dar bogată, nu o poate scoate din suflet, iubirea pentru ea măcinându-i existența de-a lungul romanului. Din pricina acestei chemări a sufletului său, el nu își poate iubi soția, așa cum făcuse socrul său, chiar dacă aceasta întruchipa averea mult dorită. Sufletul lui Ion, scindat între patimi, îi aparține, în întregime, Floricăi: „Purta în suflet răsul ei cald, buzele ei pline și umede, obraji ei fragezi ca piersica, ochii ei albaștri ca cerul de primăvară”.

„Glasul iubirii” pentru cea mai frumoasă fată din Pripas, dar și cea mai săracă năvălește acut, părăsind stadiul de latență, atunci când flăcăul și-a recăpătat demnitatea prin îmbogățire și libertatea, prin sacrificarea familiei proaspăt întemeiate.

Deși inițial confundă patima pentru pământ cu dragostea adevărată, personajul resimte „golul sufletesc” generat de neîmplinirea erotică. Nu este pe deplin conștient că își riscă viața prin întoarcerea la fosta sa iubită, devenită tocmai soția lui George.

Ion o iubește pe Florica, iar sentimentele lui sunt unice, mergând până la obsesie. Toate evenimentele importante din viața eroului sunt dominate de figura fetei. La horă, la nunta sa cu Ana, la nașterea copilului, Petrișor, la nunta lui George cu Florica, Ion e rob de gândul la ea, gând care, în finalul romanului, îi va aduce moartea.

„Dramă a pământului, «Ion» e în același timp un roman al iubirii tragice și al morții; pământul singur rămâne indiferent, neclintit, mut, pe când erosul se încheie în sânge și păcat, iar Ion și Ana dispar năprasnic”. (C. Ciopraga)

13  
Artă narativă

Din punct de vedere stilistic, Rebreanu alege maniera de exprimare directă, realist-obiectivă, anticalofilă, afirmând că „e mai ușor a scrie frumos decât a exprima exact”. Se declară astfel un „creator de viață” într-o permanentă căutare a „expresiei exacte” prin care se definește universul prozei sale. Realismul său inovează astfel prin capacitatea sa obiectivă de a crea tipuri umane independente de subiectivitatea creatorului.

14  
Încheiere

„Apariția lui «Ion» a fost privită aproape de unanimitatea criticii ca o dată în istoria literaturii române contemporane și ca prima mare creație obiectivă.”. (Eugen Lovinescu)

## Varianța propusă: Enigma Otiliei

1. *Reliefează tema și viziunea despre lume într-un roman realist-obiectiv de tip balzacian.*  
1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12
2. *Ilustrează particularitățile romanului realist-obiectiv de tip balzacian.*  
1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12
3. *Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.*  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9.1 + 12
4. *Evidențiază relațiile dintre două personaje.*  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9.1 + 9.2 + 12

1  
Încadrarea în  
epocă

Supranumit de către Geo Bogza „o plămădire de geniu a acestor pământuri și a acestui popor, una dintre cele mai fertile și inspirate minți de cărturar de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre”, G. Călinescu este o personalitate culturală românească de tip enciclopedic. El își desfășoară activitatea la sfârșitul perioadei interbelice și începutul celei contemporane, fiind deopotrivă critic și istoric literar, biograf, monografist, eseist, romancier, poet, dramaturg. Opera sa de căpătâi rămâne însă „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, o lucrare amplă, de referință a culturii românești.

Tematica  
prozei  
călinesciene

Romanele călinesciene pomesc de la câteva puncte comune, teoretizate de criticul literar, care preferă maniera clasică de abordare a materialului epic. Astfel, realismul de factură balzaciană se îmbină în mod original cu trăsăturile reprezentative moderniste, fiind evidente în scrierea sa crearea de caractere marcate de o trăsătură dominantă, devenite tipologii de factură universală, adoptarea manierei balzacienne de redare a subiectului, evidentă prin tehnica narativă, prin fixarea caracterelor în timp și spațiu, prin descrierea minuțioasă a cadrului, a arhitecturii clădirilor, a vestimentației, dar și pluriperspectivismul, relativizarea perspectivei narative.

2  
Definirea  
speciei literare

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice. Trăsăturile care încadrează scrierea „Enigma Otiliei” printre romanele realist-obiective sunt: prezentarea veridică a evenimentelor, narator omniscient și omniprezent, perspectiva narativă obiectivă, utilizarea persoanei a treia, reliefarea individului ca produs al mediului căruia îi aparține, preferința pentru tipuri umane și integrarea descrierilor minuțioase în structura epică.

Încadrarea în  
tipologie

3  
Încadrarea  
într-un curent  
literar  
Enunțarea  
temei

„Enigma Otiliei” este un roman realist obiectiv de factură balzaciană, care înglobează elemente de modernitate. El apare în 1938, la sfârșitul perioadei interbelice și prezintă, în manieră realistă, viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, dezvoltând problematica moștenirii și pe cea a paternității.

4  
Semnificația  
titlului

Titlul inițial al romanului a fost „Părinți Otiliei”, ilustrând motivul paternității. Acesta a fost ulterior schimbat pentru a se accentua o trăsătură de caracter definitorie a eroinei. Personalitatea Otiliei este „enigmatică”, fiind interpretată în mod diferit de fiecare dintre personajele romanului, ceea ce constituie o notă de modernitate a scrierii, anume relativizarea perspectivei narative.

5  
Elemente de  
structură

Creația epică este amplă, fiind alcătuită din douăzeci de capitole și structurată în două planuri narative principale: istoria complicată a unei moșteniri și destinul tânărului Felix Sima, orfanul care observă minuțios degradarea umană cauzată de dorința de acumulare materială.

6  
Construcția  
subiectului

Coordonate  
spațio-  
temporale

Relația incipit-  
final

Secvențele narative sunt construite pe baza întâlnirii, naratorul respectând principiul cronologic al prezentării faptelor. Naratiunea și dialogul se îmbină cu descrierea amplă a spațiilor, personajelor și a vestimentației.

Incipitul romanului fixează coordonatele temporale și spațiale, aflate în strânsă legătură, prezentând un mediu social nou pentru tânărul care, în anul 1909, pășeste pentru prima oară pe strada Antim din București: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo 18 ani, îmbrăcat în uniformă de licean intra în strada Antim.”. Finalul romanului este în strânsă relație cu incipitul, cu care este simetric, trăsătură specifică scrierilor realist-obiective. După trecerea anilor, Felix revine la locurile străbătute ca licean, pe strada Antim, care însă se schimbase și ea, și-și amintește nostalgic de cuvintele cu care îl întâmpinase Costache: „Aici nu stă nimeni!”.

Expozițiunea, realizată în manieră balzaciană, este o descriere minuțioasă a străzii și a casei lui Costache Giurgiuveanu, cu prezentarea amănunțelor arhitecturale aparținând unor stiluri diferite, care o fac să pară „o caricatură în moloz a unei străzi italiene”. Perspectiva narativă aparține naratorului, un cunoscător al termenilor de specialitate, dar se prezintă cu ocazia observării noului spațiu de către tânărul nerăbdător să ajungă să-și cunoască tutorele.

De la descrierea de ansamblu, se trece la particularizarea spațială, prin notarea detaliilor semnificative prin care se evidențiază exteriorul casei lui Costache Giurgiuveanu. Aceasta este o clădire veche, aflată în paragină, împodobită cu imitații ieftine și relevă date esențiale despre proprietarul ei. Psihologia umană devine astfel o funcție a mediului, ca și la Balzac, dar scriitorul român insistă pe amănunțele arhitectonice conturând minuțios exteriorul, ceea ce îl determină pe criticul literar Nicolae Manolescu să afirme că „dacă Balzac crea viață, Călinescu o comentează, atitudinea lui fiind critică.”

Proprietarul imobilului din strada Antim, un produs al mediului social căruia îi aparține, este descris și el în amănunt, prin tușe sugestive: „un omuleț subțire și puțin încovoiat”, al cărui portret fizic se relevă prin intermediul observației nou-venitului: capul „atins de o calviție totală”, fața „aproape spână”, buzele „înțoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os”; clipește „rar și moale”, ca „bunnițele supărate de o lumină bruscă”. Întâlnirea cu Felix dezvăluie un comportament ciudat al bătrânului, care simulează uitarea, unicul mijloc de apărare față de cei din jur: „Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc”.

Cu vocația unui mare romancier, de talia lui Balzac sau Tolstoi, Călinescu adună aproape toate personajele romanului în salonul lui moș Costache, prilej pentru Felix de a le observa în detaliu, dar și ocazie cu care cititorul se poate familiariza cu ele. Se conturează astfel încă de la început principalul conflict al romanului, care prezintă două coordonate.

Intriga scrierii este reprezentată, pe de-o parte, de dorința obsesivă a clanului Tulea, condus de sora lui Giurgiuveanu, Aglae, de a intra în posesia averii acestuia, iar pe de altă parte se axează pe prezentarea formării tânărului Felix Sima, care pătrunde într-un nou mediu social și care este marcat de întâlnirea cu Otilia Mărculescu, fiica vitreagă a lui Costache.

Planul moștenirii este prezentat minuțios de narator, reliefând intrigile și meschinăria unor oameni apropiați bătrânului, dar care se luptă din răsuputeri ca, prin orice mijloc, să dobândească averea acestuia.

Costache Giurgiuveanu întrușipează tipul avarului, umanizat însă de sentimentele profunde pentru „fe-fetița” lui, Otilia, fiica soției sale, care murise: „Moș Costache o sorbea umilit din ochi și râdea din toată ființa lui spână când fata îl prindea în brațele ei lungi”. Fata îl consideră „un om bun”, dar nu poate înțelege „ciudățenia” comportamentului său când vine vorba de bani.

Confruntarea cu clanul Tulea conferă o tumură dramatică destinului său. Aflat la o vârstă înaintată, conștientizează că, într-o zi, va fi prădat de acesta și de aceea

7  
Planul  
moștenirii

Tipologia  
personajelor

Tipul avarului



se apără cu mijloace proprii de răutatea lor. Simularea uitării și bâlbâiala sunt niște arme naive de apărare, care însă se constituie ca modalități de amânare pentru a câștiga timp în fața adversarilor.

Averea mult-dorită a lui Costache se compune din imobile date spre închiriere pentru a-i asigura venituri stabile, bani rezultați din vânzarea obiectelor confiscate pentru neplata chiriei și din diverse afaceri mărunte, la care se adaugă „ciupelile” de la prietenul său bătrân și bogat, Leonida Pascalopol, luate cu titlu fictiv de împrumut sau „câștigate” la jocurile de cărți și table. Din avaricie extremă, amână însă datoria morală față de răposata soție, de a renunța la o parte din bani pentru a asigura viitorul Otiliei prin trecerea pe numele ei a unei sume considerabile ca zestre.

În raport cu bătrânul avar sunt conturate celelalte personaje, remarcându-se prin trăsături negative Aglae Tulea, sora lui Costache, și Stanică Rațiu, ginerele acesteia, ambii construindu-și un scop al vieții din însușirea averii bătrânului.

Aglae Tulea întruchipează tipul „babei absolute”, așa cum o caracterizează un prieten al lui Felix. Portretul său fizic este o sugestie pentru caracterul urât al acesteia: „fața gălbicioasă”, „buzele subțiri”, „părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză”, „nasul încovoiat și acut”, obraji ridaiți.

Tipul  
„babei  
absolute”

Deși o detestă pe Otilia, o potențială candidată la averea bătrânului, se numără printre mentorii, „părinți” ei, formând-o ca personalitate, prin relevarea laturii negative umane. Încă de la începutul romanului, ea își conturează menirea, anume de a-i ataca răutăcios pe cei din jur. Imediat după ce face cunoștință cu tânărul orfan, care pășea în casa tutorelui său, singura sa rudă, i se adresează în mod malițios lui Costache: „N-am știut: faci azil de orfani”; nu omite să-i offenseze însă și pe ceilalți: „O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici, Pascalopol?”.

Cuvintele ei veninoase izvorăsc din dorința de a scăpa cât mai curând de un nou pretendent la banii la care râvnește. Prezența Otiliei în casa fratelui său îi macină existența și nu ezită să o denigreze de fiecare dată, numind-o „dezământată” și „stricată”. Apariția lui Felix adaugă, astfel, noi neliniști pentru conștiința Aglaei.

Răutatea acesteia este evidentă și în cadrul propriei sale familii. Deși se consideră o mamă devotată, își tratează copiii în mod diferențiat, preferându-l pe Titi, nedreptățindu-le pe Olimpia și Aurica. Aglae este liderul clanului, iar autoritatea sa știrbește profund personalitatea copiilor, conducându-i pe toți trei către neîmpliniri majore.

Pe Olimpia o desconsideră și o nedreptățește, nefiind mulțumită de relația ei cu Stanică Rațiu. Aurica, fata cea mică și copia fidelă a răutății mamei, este încurajată permanent în tentativele ei disperate de a-și găsi un bărbat pentru a se căsători, dar și învinovățită pentru nereușitele sale. Preferința pentru Titi, care întruchipează tipul retardatului, o face pe Aglae să îl considere un geniu nedescoperit, deși, la 22 de ani, acesta nu terminase nici liceul. Cruzimea caracterului său o determină să fie total indiferentă la suferința soțului ei bolnav, Simion, chiar dacă mare parte din banii familiei erau contribuția acestuia. Trăsătura dominantă a femeii este deci răutatea, manifestată imperturbabil pe parcursul romanului, exprimându-se în raport cu toți cei cu care intră în contact direct.

Tipul artistului

Stanică Rațiu, ginerele Aglaei, întruchipează tipul artistului, al cărui portret fizic relevă trăsături morale definitorii: „era roșu la față, fără să fie propriu-zis gras, de o sănătate agresivă, contrastând cu părul lui mare și negru, foarte creț și cu mustața în chip de muscă.” Dorința lui de parvenire este susținută de o exprimare demagogică: „Stănică vorbea sonor, rotund, cu gest artistic și declamator”, fiind mereu preocupat de a lăsa o impresie bună, de a fi bine informat, de a păstra permanent familiaritatea cu lumea din jur.

Avocat fără procese, conduce tot felul de afaceri dubioase având drept țel suprem al existenței sale meschine urcarea rapidă în ierarhia socială, ceea ce poate deveni o realitate doar cu ajutorul banilor și al relațiilor cu oameni sus-puși. Cu Olimpia trăiește în concubinaj și se încapățânează să nu o ia de soție pentru că tatăl

ei, care, din cauza bolii, nu o mai recunoaște, nu dorește să-i dea zestrea promisă. Nașterea copilului lor este doar un pretext de a se alege cu averea soției, dar neglijența lor duce la moartea grabnică a acestuia. După ce joacă rolul unui tată îndurerat, Stănică se hotărăște să o părăsească pe Olimpia, dar nu înainte de a se asigura că banii lui Costache îi aparțin.

Deși cea mai aprigă amenințare pentru moș Costache pare a fi încă de la început chiar sora acestuia, Stănică, rezervat și lingușitor, devine de fapt vinovatul moral pentru moartea bătrânului. Când Costache se află pe patul suferinței, Stănică îi fură banii, fapt care produce sfârșitul acestuia și care constituie punctul culminant al uneia dintre coordonatele conflictului.

Cel de-al doilea plan al romanului urmărește procesul de formare a tânărului Felix Sima, rămas orfan și dat în grijă tutorelui său, Costache Giurgiuveanu. Evoluția sa de la adolescență la maturitate, de la postura de licean la cea de medic este marcată de iubirea profundă pentru Otilia Mărculescu. Astfel, se conturează un al doilea conflict al romanului, cel erotic, deoarece o perioadă îndelungată Felix este gelos pe Leonida Pascalopol, prietenul lui Costache, fiind convins că acesta este și el îndrăgostit de fată.

Pascalopol, supranumit de criticul literar Pompiliu Constantinescu „un personaj nou”, aduce în roman calități umane general-valabile, anume modestia, bunătatea, rafinamentul. El întruchiează tipul moșierului de viță nobilă și vine în casa prietenului său pentru a uita de singurătate. Este foarte generos și mereu dornic de a-i ajuta pe cei din jur, iar Costache, Otilia și ulterior Felix reprezintă pentru el singura familie. Rămas văduv de tânăr, trăiește intens sentimentul ratării și o iubește pe Otilia, căreia îi dorește un destin împlinit. Iubirea paternă se împletește cu atracția irezistibilă și prietenia, sentimente profunde care îl fac dependent de atenția fetei, însuși afirmând: „Am nevoie de domnișoara Otilia, ea e micul meu vițiu sentimental. Dacă nu pot fi un amant, rămân întotdeauna un neprețuit prieten și părinte.”

Fata îl admiră, considerându-l „un mare caracter”, un bărbat „sic”, dar îl compătimește pentru singurătatea care îl face să sufere. O fascinează, de asemenea, diplomația acestuia, atunci când se lasă păcălit la jocul de cărți sau de table sau când suportă răutatea Aglaei și avansurile Auricăi.

Tânărul Felix Sima, care vine în București cu un scop precis, anume de a urma Facultatea de Medicină, reprezintă tipul adolescentului în formare, străinul, care ia contact cu mediul viciat al goanei după moștenire, dar care nu se lăsă influențat de meschinăria acestuia. Dincolo de intrigile familiale, trăiește o frumoasă poveste de dragoste, considerând-o pe Otilia idealul de feminitate. Deși relația dintre ei se remarcă prin frumusețea trăirilor intense, fata îl părăsește, transformând-o într-un eșec: „Pentru orice tânăr de 20 de ani, enigmatică va fi în veci fata care-l va respinge, dându-i totuși dovezi de afecțiune.”

Hotărârea Otiliei de a pleca cu Pascalopol, care constituie punctul culminant al conflictului erotic, pare inexplicabilă pentru Felix. Totuși, are la bază o rațiune profundă, căci aceasta nu dorește să se interpună carierei strălucite, care îl așteaptă pe tânăr.

Purtând în suflet imaginea fetei imprevizibile, la care se gândește cu nostalgie, Felix reușește să se îplinească din punct de vedere profesional, ajungând prin muncă și perseverență „profesor universitar, specialist cunoscut, autor de tratate științifice.”

Întâlnirea ulterioară cu Pascalopol, petrecută întâmplător, bulversează total amintirea Otiliei, care îl părăsise și pe acesta și care, odată cu trecerea timpului, devenise de nerecunoscut pentru Felix. Ea rămâne însă întruchiparea feminității absolute pentru ambii reprezentanți ai generațiilor diferite.

Deznodământul romanului prezintă împlinirea profesională și familială a lui Felix, despărțirea dintre Stănică și Olimpia, bărbatul găsindu-și fericirea alături de o femeie

8  
Planul  
maturizării

Tipul  
moșierului

Tipul  
adolescentului  
în formare

9  
Construcția  
personajului

Felix Sima

Trăsături

Relația cu  
celelalte  
personaje

Motivul  
cuplului

10  
Construcția  
personajului

Otilia  
Mărculescu

de moravuri îndoielnice, dar cu relații sus-puse, și eșecul lui Titi și al Auricăi, în tentativele lor disperate de a își întemeia fiecare câte o familie.

Finalul scrierii revine simetric la prezentarea străzii Antim, unde Felix se întoarce nostalgic, amintindu-și de prima sa vizită, de Costache, de Otilia.

9.1. Felix Sima este unul dintre **personajele principale** ale romanului, îndeplinind totodată rolul de **observator** al unui mediu social viciat. El reprezintă **tipul intelectualului** lucid, în formare, prin intermediul căruia cititorul se familiarizează cu celelalte personaje.

Tânărul absolvent de liceu vine la București, după moartea tatălui său, pentru a studia medicina, aspirând la o carieră strălucită. Străinul, care sondează noul mediu, în care tocmai a intrat la începutul acțiunii romanului, este inițial uimit și **îmorat** atunci când cunoaște noii membri ai familiei sale.

Încă de la început, naratorul, prin intermediul **caracterizării directe** îi alcătuiește un portret fizic sugestiv, care denotă **perseverența caracterului, delicatețea și superioritatea spirituală**: el are „un aer bărbătesc și elegant”, „fața... îi era juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina suvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie.”

Reacția lui Costache atunci când tânărul se prezintă la ușa casei sale îl bulversează profund, dar ulterior ajunge să o înțeleagă, acceptând comportamentul bizar al bătrânului și privindu-l cu **simpatie**. Clanul Tulea îl dezgustă profund, străduindu-se din răspuțeri să păstreze distanța față de răutatea membrilor săi. Caracterul tânărului nu este influențat de meschinăria acestora; acțiunile celor din jur pentru care contează doar puterea banului reprezintă doar un prilej de **analiză detașată**.

Otilia Mărculescu exercită asupra tânărului o **atracție irezistibilă** încă de la prima întâlnire, din salonul îmbibat cu fum de țigară al lui moș Costache. Senzația spontană de simpatie reciprocă evoluează în timp, transformându-se într-un **sentiment profund de iubire**.

Deși Felix este un adolescent **lucid și hotărât**, un **fin observator al psihologiei umane**, nu poate descifra taina personalității celei pe care o iubește, căci aceasta alternează stările de profundă afecțiune față de el cu cele de indiferență.

Rivalitatea inițială cu bătrânul Pascalopol se metamorfozează într-o profundă **simpatie** pentru bărbatul ajuns la vârsta senectuții, care are nevoie de afecțiunea Otiliei, pe care o iubește ca un părinte. În raport cu acesta, tânărul dovedește **noblețea caracterului său**.

„Enigma” fetei, pe care o iubește și pe care o idealizează, rămâne însă de nedezlegat pentru tânărul în formare, care însă prin **perseverență** ajunge să-și împlinească visul de a-și asigura o carieră strălucită. Este totuși capabil să înțeleagă că, într-un mediu social viciat, în care puterea banului coordonează destine, căsătoria nu se poate baza pe sentimente pure, ci devine doar o afacere profitabilă de ambele părți.

9.2. În raport cu celelalte personaje ale romanului, tânărul își dovedește **superioritatea**, fiind considerat un **om inteligent și ambițios** chiar și de membrii clanului Tulea, care însă îl jignesc și-l detestă, considerându-l un posibil pretendent la moștenirea lui Costache.

Întemeierea efemeră a **cuplului Felix-Otilia** se fundamentează pe asemănarea profundă dintre situațiile familiale ale celor doi. Ambii sunt orfani și are nevoie de afecțiune. Felix este cel care afirmă că Otilia întrușipează pentru el idealul de feminitate, prin care a reușit să suplinească nevoia de dragoste maternă: „Înțelegi că am găsit în tine tot ce mi-a lipsit în copilărie.”

Otilia reprezintă deci **tipul eternului feminin**, în zugrăvirea căruia autorul este inspirat de o persoană deosebită, întâlnită în copilărie: „fata cu părul ca un fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă”, însuși mărturisind: „Ori de câte ori imaginația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minimum de Otilia.”

## Trăsături

În conturarea personajului, Călinescu utilizează **tehnica modernă a reflectării poliedrice**, imaginea ei compunându-se din impresii diferite, uneori contradictorii ale celor din jur. O mare parte din roman, aceasta este prezentată din perspectivă exclusiv **comportamentistă**, naratorul expunând doar faptele, vorbele, atitudinile sale, caracterizând-o în mod **indirect**, omițând reliefaarea gândurilor sale. Această perspectivă este completată de multiplele conturări ale personalității ei, așa cum se reflectă în conștiința celorlalte personaje. Costache Giurgiuveanu „o sorbea umilit din ochi”, iubind-o foarte mult pe „fe-fetița” lui, Pascalopol o admiră profund și o consideră „o ființă gingașă”, „o ștregărită”, „o artistă”, „o floare rară”. Pentru Aglae însă, ea este „o fată fără căpătâi”, „o dezvățată”, „o stricată”, catalogări izvorâte din răutate și invidie. Stănică Rațiu, deși aparține clanului pentru care Otilia este dezagreabilă, o privește admirativ, intuindu-i subtilitatea personalității: „nostimă fata”, „deșteaptă”, dar „șireată”.

Ca și Felix, Otilia este o tânără în formare. Deși îl iubește pe acesta, ea gândește matur în ceea ce îi privește, concluzionând, în mod altruist, că tânărul va trebui să se preocupe de cariera sa, în calea căreia ea ar reprezenta doar o piedică. Nedorind să-i perturbe realizarea profesională, decide să îl părăsească, fugind neașteptat cu Pascalopol.

Otilia rămâne o **enigmă** atât pentru Felix, cât și pentru Pascalopol. Niciunul dintre ei nu o cunoaște îndeajuns, fiind permanent surprinși de comportamentul ei. Jocul atracției și al respingerii inițiat de fată, le conferă sentimentul **nesiguranței**, neștiind dacă ea îi iubește cu adevărat sau doar îi amăgește.

Întâlnirea întâmplătoare a celor doi bărbați, după ani, relevă faptul că taina sufletului feminin nu poate fi dezlegată. Poza recentă a Otiliei, în care Felix nu recunoaște „fata nebunatică”, pe care o iubește nostalgic, reprezintă realitatea perisabilității în raport cu eternitatea amintirii ei păstrată de memoria afectivă a personajului.

Constituindu-se ca sumă a ipostazelor textuale zugrăvite, autorul mărturisește că personajul feminin al romanului reprezintă propriul ideal de feminitate: „Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară [...] e fondul meu de ingenuitate și copilărie.”

11  
Artă narativă

În ceea ce privește **stilul călinescian**, se remarcă sobrietatea, precizia, nota impersonală, obiectivă, de factură tradițională. Se remarcă descrierile minuțioase, cum ar fi prezentarea detaliată a străzii Antim, a casei lui Costache Giurgiuveanu, a interioarelor, a vestimentației și fizionomiei personajelor, care sugerează întocmai felul de a fi al fiecăruia. Originală și plină de farmec este zugrăvirea în cuvinte a peisajului de câmpie, observat minuțios cu ocazia vizitei la moșia din Bărăgan a lui Pascalopol, descriere ce conferă romanului, pe lângă trăsăturile clasice și realiste, și trăsături romantice.

12  
Încheiere

Apariția romanului călinescian marchează o dată importantă în evoluția literaturii române, rezolvând contradicția dintre maniera tradițională, balzaciană de a scrie și cea modernă, de factură proustiană, autorul însuși afirmând: „Trebuie să fim cât mai originali și ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental”.

Varianta propusă:

## Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un roman subiectiv.  
1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 10 + 11
2. Prezintă relația dintre incipit și final într-un roman psihologic.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 11
3. Ilustrează particularitățile romanului psihologic.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11
4. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 11

1  
Încadrare în  
epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern și aparține perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală.

2  
Conceptia  
despre roman

Conceptia sa despre creație este exprimată în articolul „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, reprodus în volumul „Teze și antiteze”. Autorul enunță opinia conform căreia formula estetică a prozei tradiționale de tip balzacian este învechită, propunând un **tip modern de exprimare epică**, de proveniență proustiană. În timp ce naratorul omniscient prezintă doar „o propunere de realitate”, cel modern **redă realitatea însăși**, exploatând o tehnică narativă inovatoare, anume **autenticitatea**, trăsătură de bază a noului tip de scriitură. Este preferată astfel **perspectiva narativă subiectivă**, narațiunea se încheagă la **persoana întâi** din punctul de vedere al celui care o prezintă, fiecare **personaj-narator** devenind astfel o ipostază a eului real: „Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. [...] Asta-i singura realitate pe care o pot povesti [...]. Dar aceasta e realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic [...]. Din mine însumi, eu nu pot ieși [...]. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.”

Reflecțiile teoretice asupra romanului formulate în acest articol sunt exemplificate prin două opere literare de valoare, anume romanele „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” și „Patul lui Procust”.

Scrierile sale urmează astfel **principalele principii moderniste** formulate de Eugen Lovinescu, anume trecerea prozei de la prezentarea mediului rural către cel urban, axându-se pe dezvoltarea conștiinței complexe a intelectualului și crearea romanului de analiză psihologică.

3  
Elemente  
moderniste

**Coordonatele modernismului** care stau la baza scrierilor camilpetresciene sunt particularizate astfel: utilizarea elementelor de analiză psihologică și prezentarea implicită a planului conștiinței personajelor și a conflictului interior, perspectiva narativă subiectivă, folosirea persoanei întâi, prin care este redată confesiunea, autenticitatea, lipsa cronologiei, apelarea la memoria voluntară sau involuntară, folosirea introspecției, anticalofilismul.

4  
Apariția  
Tematică

Romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” este publicat în 1930 și prezintă, ca tematică, **drama intelectualului lucid** în raport cu două experiențe capitale, iubirea și războiul, prin care eroul speră să-și găsească identitatea.

Specia literară

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narrative și dezvoltând conflicte puternice.



- 5  
Încadrarea în  
tipologie
- „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” este un roman modern de tip subiectiv. Perspectiva narativă este unică, acesta constituindu-se ca o confesiune a personajului principal, Ștefan Gheorghidiu, care îndeplinește totodată rolul de narator al experiențelor trăite. Sunt dezvoltate două coordonate temporale, prezentul frontului și timpul subiectiv al rememorării poveștii de iubire trăită alături de Ela.
- Instanțele  
comunicării  
narative
- Autoanaliza la care recurge acesta se remarcă prin luciditate în raport cu cele două experiențe existențiale. Firul epic al romanului se abate de la ordinea cronologică a faptelor, prezentarea întâmplărilor de pe front fiind întreruptă de amintirea iubirii.
- Tehnici  
narative
- 6  
Elemente de  
structură
- Scrierea are două părți, sugerate și de titlul amplu, prin care se sintetizează o aventură în planul cunoașterii absolute, prin intermediul a două experiențe unice ale conștiinței, „noaptea” făcând referire la o stare de incertitudine a personajului-narator în raport cu acestea. În vreme ce prima parte aparține filonului ficțional, partea a doua pornește de la date reale din biografia autorului, care fusese ofițer al armatei române în Primul Război Mondial.
- 7  
Repere spațio-  
temporale
- Reperele temporale și spațiale proiectează acțiunea în imaginar, pe două coordonate: în plan exterior, dar mai ales în cel interior, al conștiinței personajului principal. Perspectiva temporală prezintă timpul subiectiv al rememorării poveștii de iubire, inserat în prezentul acțiunii de pe front, fixată la începutul secolului al XX-lea. Astfel, romanul se abate de la prezentarea cronologică a faptelor, acțiunea bazându-se pe alternanța planurilor narative. Spațiul real, obiectiv, delimitat prin indici specifici, cum ar fi Câmpulung, Dâmbovicioara, Valea Prahovei, București se împletește cu cel subiectiv al frământărilor sufletești.
- 8  
Construcția  
subiectului
- Construcția subiectului alternează planurile narative, exterior și interior, obiectiv-subiectiv, al realității - al conștiinței. Incipitul romanului îl surprinde pe naratorul-personaj ca sublocotenent, luptând pe front în Primul Război Mondial. El conține indici temporali și spațiali: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal.”. Relatând la persoana întâi, reprezentată de mărci gramaticale specifice, acesta prezintă, în mod ironic, superficialitatea cu care sunt amenajate fortificațiile românești, care arătau ca „niște șanțulețe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici și colo cu ramuri și frunziș, întărite cu pământ ca de un laț de mână” și pe care cu toții le numeau „tranșee”, deși ele ar fi putut să fie făcute cu ușurință și într-un timp foarte scurt de „zece porci țigănești, cu boturi puternice”.
- Partea întâi
- Incipitul
- Un fapt divers apărut în presă declanșează, într-una din zile, o discuție aprinsă între superiorii strânsi la popotă: „Un bărbat din așa-zisa societate bună și-a ucis nevasta necredincioasă și a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.”. Opiniile exprimate sunt variate, chiar contradictorii, relevând artistic multitudinea perspectivelor subiective asupra aceluiași subiect. Căpitanul Dimiu susține că „nevasta nu trebuie să-și facă de cap”, în vreme ce Corabu este intrigat de faptul că soțul înșelat alesese pedeapsa capitală dispunând de viața celei care nu îl mai iubește, pe când Floroiu este un apărător înversunat al dreptului fiecăruia la fericire individuală, căci „dreptul la dragoste e sfânt” și nu trebuie condamnată femeia, care își caută împlinirea sufletească.
- Tehnica  
memoriei  
involuntare
- Pentru că părerea generală tinde să banalizeze sentimentul complex al iubirii, Ștefan Gheorghidiu simte nevoia de a exprima propria concepție în legătură cu mobilul discuției și intervine vehement și pătimaș: „Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt.” El formulează, de asemenea, o viziune particulară asupra iubirii, o cale de cunoaștere a absolutului: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie [...] Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.”
- Prin intermediul memoriei, Gheorghidiu exteriorizează involuntar frământările sufletești latente, concretizate prin datele esențiale ale unicei sale iubiri pentru Ela. Readucerea în prezent a faptelor care aparțin trecutului este, de fapt, un proces de

Tehnica  
narativă a  
confesiunii

căutare a „timpului pierdut” în vederea regăsirii sinelui. El reface monografic povestea de iubire, prezentând minuțios toate etapele acesteia.

Confesiunea debutează sub semnul incertitudinii: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală.” Sentimentul se naște din orgoliu, căci naratorul mărturisește că se simțea „măgulit” de atenția acordată de „cea mai frumoasă studentă” de la Litere.

Portretul Elei prezentat prin intermediul caracterizării directe zugrăvește prototipul femeii ideale: „Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura neconținut umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era, de altfel, un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieți și fete deopotrivă, căci înfrumuseța toată viața studențească.”

Începutul relației dintre ei stă sub semnul fericirii originare, căci cei doi se completează unul pe celălalt într-un mod unic, precum membrii cuplului adamic, trăind starea de grație a fericirii, care pare eternă: „Simțeam eu că femeia aceea era a mea în exemplar unic: așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii [...] și aveam să pierim la fel amândoi.”

Episodul  
moștenirii

Episodul moștenirii, considerat de critica literară un nucleu epic de roman balzacian, prin descrierea detaliată a casei și prin evidențierea tipului uman al avarului, prezintă dezechilibrul noului cuplu. Unchiul lui Ștefan Gheorghidiu, pe nume Tache, le lasă celor doi tineri drept moștenire o avere considerabilă. Ștefan constată că Ela este atrasă de discuțiile despre avere și de viața mondenă, dorindu-și să schimbe radical modul lor modest de existență. Această situație neașteptată este menită să reliefeze adevărata natură a protagoniștilor.

Ștefan consideră averea o povară, neavând „noțiunea banului”, la fel ca și tatăl său; fire boemă, mulțumit cu plăcerile spiritului, el este ironizat de celălalt unchi al său, Nae Gheorghidiu, un reputat om de afaceri: „Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză. Eu sunt mai deștept ca ei când e vorba de parale.”. Naratorul-personaj pătrunde astfel involuntar într-o lume pe care nu o înțelege, care îi provoacă repulsie și de care simte nevoia să se ferească. Totuși, descoperă cu stupeoare că Ela este foarte interesată de moștenire, care va scoate la iveală latura ei pragmatică, aceasta vorbind cu naturalețe despre chestiuni financiare: „Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare [...]. Mă cuprindea o nesfârșită tristețe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înțelegea că poți să lupți cu îndârjire și fără cruțare pentru triumful unei idei, dar în același timp să-ți fie silă să te frământă pentru o sumă, fie ea oricât de mare.”

Distincția majoră, care se conturează treptat, între aparența Elei și esența ei, strecoară în sufletul îndrăgostitului îndoială, observată minuțios. Etapa mondenă a vieții de cuplu debutează sub semnul ironiei amare: „Am devenit și mondeni!” și continuă printr-o acumulare de date, care, cu timpul, deteriorează imaginea idealizată a Elei. Renunțarea la vechii prieteni, observațiile asupra vestimentației „la modă”, noile cercuri de cunoștințe frecventate produc înstrăinarea celor doi, care capătă, pentru firea sensibilă a lui Ștefan, proporții catastrofice: „viața mi-a devenit în curând o tortură continuă”.

Motivele eșecului său erotic, identificat cu ratarea unei oportunități de atingere a absolutului, sunt analizate cu luciditate și minuțiozitate, transformându-se în neîmpliniri spirituale, generatoare de neliniște profundă.

Excursia la Odobesti, întreprinsă la invitația verișoarei Anișoara, o amatoare de distracții mondene, este prilej pentru Ștefan de a adăuga un nou motiv de neliniște în ceea ce o privește pe Ela, anume posibilitatea ca aceasta să îl înșele, să-i trădeze iremediabil sentimentele. El devine foarte gelos, deși nu recunoaște, declarând cu fermitate: „Nu, n-am fost gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii”. Acordarea exclusivității din partea soției sale i se pare o situație firească, contrazisă însă de atitudinea acesteia față de un avocat obscur și „dansator, foarte căutat de

femei", domnul G., căruia aceasta îi acordă foarte multă atenție: „În cele trei zile cât am stat la Odobești, am fost ca și bolnav [...]. Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă.”

Declanșarea crizei de gelozie la constatarea anumitor gesturi familiare dintre cei doi macină sufletul bărbatului, constituindu-se ca prilej de analiză a fiecărui detaliu în speranța aflării unei concluzii. Frământările interioare, deși ating cote nebănuite, sunt ascunse cu grijă din teamă de ridicol. Ștefan este foarte orgolios și, de aceea, nu consimte la ideea de suferință manifestată public: „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel [...] Și eu mă simțeam imbecil și ridicul”.

Urmează o perioadă tensionată în viața de cuplu, marcată de certuri și împăcări. Pentru Ștefan, imaginea femeii iubite prezintă oscilații chinuitoare între ipostaza angelică, ca suflet pereche al său, și cea demonică, marcată de gândul că aceasta ar putea să fie ipocrită și să-i înșele sentimentele. Incertitudinea îi domină spiritul și hotărăște să se înroleze voluntar trecând de la experiența unei iubiri eșuate la drama confruntării directe cu moartea.

Întors într-o noapte pe neașteptate acasă, observă absența soției, care se întoarce abia dimineața; o noapte de deznădejde, incertitudine și suferință se soldează cu o despărțire grabnică; Gheorghidiu, fiind convins că Ela nu l-a iubit niciodată, se desparte de aceasta fără explicații suplimentare, deși ulterior găsește dovada clară că soția sa petrecuse noaptea la Anișoara, al cărei soț plecase. Din nou situația devine incertă, iar o împăcare între cei doi e urmată de noi bănuieli, când aceasta îi cere să treacă o parte din moștenire pe numele ei în eventualitatea în care el va muri pe front. Atunci când îl vede întâmplător pe domnul G. în orașul Câmpulung, unde ea alesese să-și petreacă vacanța, Ștefan se simte din nou trădat, gândind că o coincidență ar fi imposibilă. Este astfel hotărât să-i omoare pe amândoi, dar este silit de împrejurări să se întoarcă la regiment.

#### Partea a doua

A doua parte a romanului debutează sub semnul ororilor frontului. Jurnalul de campanie exprimă viziunea individului asupra dramei generată de lupta între forțe inegale, arătând incompetența armatei dezorganizate din care face parte.

Gheorghidiu se înrolase din două motive principale: dorința de a scăpa de obsesia neîmplinirii în iubire și nevoia de a acumula o nouă experiență capitală, necesară propriei formări ca personalitate, însuși mărturisind: „N-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă de la care să lipsesc.”

Din punctul de vedere al intelectualului lucid, războiul este ca un carnagiu, iar unicul scop al celor care luptă este acela de a scăpa cu viață. Drama războiului, descrisă în mod obiectiv, fără idealizare, dar cu o tentă ironică, este copleșitoare și umbrește, în conștiința personajului, neîmplinirile din planul sentimental. Experiența luptei pentru eliberarea Transilvaniei de sub ocupație austro-ungară este trăită la intensitate maximă. Haosul general, „bâlciul de oameni”, „viziunea miilor de morți, a uraganului de obuze, a trupurilor zvârlite în aer” compun imaginea terifiantă a unei lupte inumane. În mod bizar, se creează o legătură sufletească între participanții la luptă, Gheorghidiu simțindu-se mai apropiat de tovarășii de front decât de propria mamă, cu care avusese divergențe în ceea ce privește moștenirea primită.

Scene memorabile și înfiorătoare se succed prin fața ochilor săi în momentul în care batalionul pe care îl conducea, este luat prin surprindere de inamici. Soldatul Marin Tucheii rostește neîntrerupt cuvintele sentențioase „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu”, iar un altul, deși capul i-a fost retezat de un obuz, aleargă în continuare după Gheorghidiu, din reflex, până când se prăbușește inert, într-o scenă marcată de tragic și grotesc.

Drama războiului, prezentată cu autenticitate de personajul-narator, care a luat parte la această experiență definitorie, creează o prăpastie imensă între cei de pe front și cei de acasă, care se mulțumeau doar să comenteze evenimentele apocaliptice.

În condițiile dobândirii acestei unice experiențe, Gheorghidiu se simte detașat de frământările sufletești anterioare. Fiind rănit și spitalizat, el revine la vatră total

schimbat, capabil să renunțe la fantasmele trecutului. Deși Ela se dovedește foarte grijulie, o consideră o străină, la care se gândește cu nepăsare: „sunt obosit, mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată”.

Ștefan realizează, nu fără o umbră de tristețe, că ea nu reprezintă idealul, că, prin atitudinea ei și-a pierdut caracterul unic de pereche a sa, căzând în derizoriu, fiind ca oricare altă femeie. Astfel, el nu poate decât să-i adreseze o întrebare simplă, pe un ton indiferent: „Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărți?” Această interogație retorică este urmată de un gest de mărînimie sarcastică, prin care îi lasă o avere considerabilă, „absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți [...] de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul”. Mărînimia este simbolică, „trecutul” lăsat în urmă reprezentând toate frământările și toată suferința provocate de femeia care nu s-a ridicat la nivelul aspirațiilor celui care a iubit-o în mod absolut; Ștefan Gheorghidiu devine astfel pregătit pentru a începe o viață nouă, în căutarea permanentă a experiențelor majore.

**9**  
**Construcția**  
**personajului**

Ștefan Gheorghidiu este **personajul principal** al romanului, îndeplinind totodată rolul de narator. El consemnează la **persoana întâi, în mod subiectiv**, experiența proprie în raport cu două coordonate esențiale ale destinului său, iubirea și războiul. Acesta întrușipează **tipul intelectualului lucid**, aflat în căutarea absolutului, care se autoanalizează în raport cu realitatea obiectivă a războiului și cu cea interioară, a propriilor amintiri despre povestea de dragoste trăită alături de Ela.

**Trăsături**

Portretul acestuia prinde contur pe parcurs, prin acumulare de date esențiale asupra devenirii sale. Absolvent al Facultății de Filosofie, Ștefan se simte familiar în lumea cărților, ale căror idealuri le transpune în viața de zi cu zi. Relația cu Ela se fundamentează inițial pe **orgoliu**, însuși mărturisind ulterior: „Începusem să fiu totuși măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri.”

**Tipul**  
**intelectualului**  
**lucid**

**Individul superior** nu poate concepe iubirea decât în **variante sa ideală**, ca pe o cale de cunoaștere a absolutului, prin unirea spirituală a două suflete-pereche: „Căutam o identificare și o verificare a eului meu [...]. Nu m-aș fi putut realiza decât într-o dragoste absolută.”

Aflat în prezentul frontului, el re trăiește **drama neîmplinirii erotice**, căci povestea sa de iubire se află sub semnul **incertitudinii**. Încă din primul capitol al cărții, personajul-narator își relevă **superioritatea**, evidentă prin ironia amară a prezentării fortificațiilor de pe Valea Prahovei, dar și prin intervenția sa impulsivă declanșată de un fapt divers discutat la popotă. Concepția particulară asupra iubirii trădează **idealismul** său, considerând că iubirea reprezintă o regăsire a sinelui prin celălalt membru al cuplului, de la care niciunul dintre cei doi nu se poate abate. Consimțind la iubirea absolută, partenerii „au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt.”

Memoria esențială a personajului, declanșată involuntar, precum în capodopera scriitorului francez Proust, redă cu minuțiozitate etapele semnificative ale poveștii de dragoste. Dacă inițial trăiește **fericirea complexă** a unei relații perfecte, în condiții de existență modeste, intervenția moștenirii în viața celor doi strică echilibrul cuplului relevând trăsături contradictorii ale membrilor săi. Ștefan dovedește un **caracter puternic**, nelăsându-se influențat de perisabilitatea posesiunii materiale și fiind considerat de reprezentanții acestei lumi un **inadaptat**. Moștenirea declanșează conflictul său interior, căci spre deosebire de el, Ela este tot mai captivată de lumea nouă a mondenității. Iubirea devine astfel un **tărâm al incertitudinii**, un prilej de îndelungi observații și analize întreprinse de **bărbatul orgolios**, care nu-și mai recunoaște jumătatea.

**Fire pasională și reflexivă**, Ștefan disecă fiecare gest sau vorbă a acesteia, în vederea elucidării propriei dileme interioare. Nepotrivirea dintre ei este evidentă atunci când aceasta îi sugerează că ar trebui să se îmbrace „la modă”, când în esență el se dovedește foarte puțin preocupat de ținuta sa vestimentară, reprezentând **intelectualul modest**, care trăiește din bucuriile spiritului.

Excursia la Odobesti reliefează **gelozia** personajului, a cărui soție pare că acordă importanță unui anume domn G., cu care ar fi putut avea o relație extraconjugală. Gheorghidiu respinge însă ideea că ar fi gelos, considerând-o neconformă cu idealurile sale; cu toate acestea, observarea lucidă a comportamentului celor doi îi ridică puternice semne de întrebare.

**Hipersensibil și orgolios** peste măsură, Gheorghidiu redă în amănunt chinurile dezamăgirii în iubire, care îi transformă existența într-o „tortură”. Orice nou detaliu disecat până la cele mai profunde semnificații amplifică dilemele conștiinței, transformându-le într-un calvar de proporții catastrofice.

Nemaisuportând frământările sufletești, dar dorind totodată să participe activ la orice experiență fundamentală, care l-ar putea definitiva ca personalitate, acesta se înrolează voluntar, în mod **orgolios**, înlocuind drama personală a deziluziei cu cea colectivă a confruntării permanente cu moartea.

Prezentarea războiului se realizează în mod veridic, de către un **fin observator**, cu o capacitate sporită de a fi ironic, chiar și în condiții tragice. Notațiile sale vădesc **luciditatea** personajului-narator, **spiritul său polemic**, asumarea reacției de **groază** în fața morții și **abandonarea** atitudinii de **fals patriotism**.

Drama războiului estompează treptat drama neîmplinirii erotice, personajul completându-și propria identitate cu noi experiențe vitale. Întoarcerea în lumea căreia îi aparține scoate la iveală o **indiferență totală** față de femeia care nu a fost capabilă să se ridice la rangul de ideal al său și pe care o privește doar ca pe „un tablou”, dovedind hotărâre în decizia finală de a o părăsi definitiv. **Gestul nobil** de a-i lăsa acesteia bunuri materiale, de care se simțea atașată, precum și tot „trecutul” trădează dorința personajului de a se elibera de cumpăna dezamăgire erotică a trecutului. Cu toate acestea, **labilitatea** sa emoțională, precum și **idealismul** său îl vor conduce probabil către un nou eșec sentimental.

Relația cu Ela

În relație cu Ela, Ștefan dovedește o transformare sufletească și comportamentală, de la iubire absolută, la drama dezamăgirii totale. Singura perspectivă însă, anume cea subiectivă a personajului-narator, limitează cititorul la a interpreta doar opinia acestuia, nelăsându-i femeii dreptul la replică. Personalitatea Elei se conturează doar prin prisma lui Gheorghidiu, el redând propria percepție asupra acesteia.

Modalități de caracterizare

**Portretul personajului** este conturat în special prin **caracterizare indirectă**, prin prezentarea subiectivă a faptelor, vorbelor, atitudinilor sale. Pe parcursul romanului, însuși se **autocaracterizează** ca fiind un intelectual orgolios, însetat de absolut: „Nu m-aș fi putut realiza decât într-o dragoste absolută.”, dezmințind total gelozia, de care însă dă dovadă din plin. Un alt personaj, anume unchiul său, Nae Gheorghidiu, îl caracterizează în mod direct ca fiind lipsit total de „spirit practic”, într-o lume în care domină puterea „paralelor”: „N-ai spirit practic... Ai să-ți pierzi averea.”

Principalele **modalități de analiză psihologică** utilizate de Camil Petrescu, anume **monologul interior**, **introspecția** și **retrospecția**, **autoanaliza**, **memoria voluntară** și **involuntară**, conturează o imagine completă asupra unei conștiințe unice a unui personaj memorabil, un intelectual superior, care aparține unei lumi medii.

10  
Artă narativă

Din punctul de vedere al **stilului**, se remarcă sobrietatea, claritatea și anticalofilismul. Romanul este conceput ca o confesiune a eroului central, principalul său mod de expunere fiind monologul interior, bazat pe introspecție. Originalitatea scrierii derivă în principal din complexitatea analizei psihologice a unei conștiințe unice.

11  
Încheiere

În acest sens, Marian Popa nota: „Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii la un înalt nivel principal, într-o vreme când filosofic și tehnic, romanul românesc rămăsese la stadiul primei jumătăți a secolului XIX, sau trecuse la confecționarea unor rudimente moderniste fără acoperire teoretică serioasă.”



Varianta propusă:

## Patul lui Procust

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un roman subiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10

2. Ilustrează componentele de structură și de compoziție ale romanului subiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10

3. Prezintă particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1  
Încadrare în  
epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern și aparține perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală.

2  
Conceptia  
despre roman

Conceptia sa despre creație este exprimată în articolul „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, reprodus în volumul „Teze și antiteze”. Autorul enunță opinia conform căreia formula estetică a prozei tradiționale de tip balzacian este învechită, propunând un **tip modern de exprimare epică**, de proveniență proustiană. În timp ce naratorul omniscient prezintă doar „o propunere de realitate”, cel modern **redă realitatea însăși**, exploatând o tehnică narativă inovatoare, anume **autenticitatea**, trăsătura de bază a noului tip de scriitură. Este preferată astfel **perspectiva narativă subiectivă**, narațiunea se încheagă la **persoana întâi** din punctul de vedere al celui care o prezintă, fiecare **personaj-narator** devenind astfel o ipostază a eului real: „Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. [...] Asta-i singura realitate pe care o pot povesti [...]. Dar aceasta e realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic [...]. Din mine însumi, eu nu pot ieși [...]. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.”

Reflecțiile teoretice asupra romanului formulate în acest articol sunt exemplificate prin două opere literare de valoare, anume romanele „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” și „Patul lui Procust”.

3  
Elemente de  
modernitate

Scrierile sale urmează astfel **principalele principii moderniste** formulate de Eugen Lovinescu, anume trecerea prozei de la prezentarea mediului rural către cel urban, axându-se pe dezvoltarea conștiinței complexe a intelectualului și crearea romanului de analiză psihologică.

4  
Apariție

**Coordonatele modernismului** care stau la baza scrierilor camilpetresciene sunt particularizate astfel: utilizarea elementelor de analiză psihologică și prezentarea implicită a planului conștiinței personajelor și a conflictului interior, perspectiva narativă subiectivă, folosirea persoanei întâi, prin care este redată confesiunea, autenticitatea, lipsa cronologiei, apelarea la memoria voluntară sau involuntară, folosirea introspecției, anticalofilismul.

Enunțarea  
temei

Romanul „Patul lui Procust” este publicat în 1933, la trei ani după cealaltă capodoperă camilpetresciană, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, primind aprecieri atât din partea cititorilor, cât și a criticii literare și arătând meritul de necontestat al autorului de a se număra printre întemeietorii romanului românesc modern.

Tema operei literare este ilustrarea dramei intelectualului lucid în raport cu societatea în care trăiește.

**5**  
Definirea  
speciei literare

Încadrare în  
tipologie

Perspectiva  
narativă

Instanțele  
comunicării  
narative

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice. „Patul lui Procust” este un roman modern de tip subiectiv. Noutatea sa în raport cu ampla creație anterioară constă în relativizarea perspectivei narative, acesta prezentând, din perspective multiple, la persoana întâi, confesiuni ale naratorilor, construite ca adevărate „dosare de existență”. Fiecare dintre **perspectivele narative**, a doamnei T., a lui Fred Vasilescu, a lui Ladima și a naratorului, prezintă realitatea într-o manieră proprie, enunțând punctul de vedere personal asupra acesteia.

**Autenticitatea** textului derivă din sinceritatea confesiunii și susține punctul de vedere al autorului, anume că niciun individ nu deține adevărul absolut, ci fiecare filtrează realitatea prin prisma propriei personalități, redând-o în manieră personală, prin concluzii subiective.

**6**  
Semnificația  
titlului

**Titlul** este o metaforă cu trimitere la o legendă antică greacă, în care Procust este un tâlhar, care mutilează oamenii în funcție de un șablon al său. El construiește două paturi, unul foarte mare și unul foarte mic, silindu-i pe călătorii capturați pe drumul spre Atena să se potrivească acestora; cei înalți erau măsurati cu patul mai mic și scurtați, iar cei scunzi erau lungiți prin chinuri pentru a se potrivi patului mare. În final însă, tâlharul este prins de către Tezeu și moare, căzând victima propriei metode sadice de a ucide.

Acest act de o gravă cruzime înglobează o semnificație profundă, folosită de romancier ca idee centrală în scrierea sa. Societatea este cea care mutilează sufletește individul, impunându-i rigorile sale. Indivizii care o alcătuiesc se manifestă ca produse ale mediului social viciat, acceptând și determinând compromisuri, transformându-se într-un Procust pentru cei din jur, fiind, în același timp și în mod paradoxal, călăi și victime.

**7**  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Romanul se remarcă prin **noutatea compoziției** sale. El se constituie ca o **însurmare a confesiunilor** celor patru naratori, reproduse din scrisori, din jurnal sau din note de subsol. Romanul este structurat în **patru părți**: reproducerea celor trei scrisori ale doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, intitulat „Într-o după-amiază de august”, care include scrisorile lui Ladima și comentariile Emiliei, Epilog I, scris de Fred Vasilescu, și Epilog II, scris de autorul-narator. Acesta din urmă este, de asemenea, prezent pe tot parcursul cărții prin comentarii asupra subiectului, reproduse în subsolul paginilor.

**8**  
Planuri  
narative

Opera literară are **trei planuri narative principale**: planul doamnei T., care se confesează prin scrisori, planul lui Fred Vasilescu, înglobând date esențiale despre existența sa și refăcând destinul dramatic al lui Ladima, tot din scrisori, și planul autorului, reprezentat de comentariile notelor de subsol și de cele din al doilea Epilog.

**Prima perspectivă narativă** redă date esențiale despre Maria T. Mănescu, numită și doamna T., o personalitate distinsă, care se remarcă prin inteligență, și care spera că, prin scrisorile pe care le redactează, își va edifica amănunte importante în legătură cu propriul destin. Scrisorile-confesiune sunt adresate scriitorului, acesta reproducând în subsolul paginii sfaturile pe care i le-a oferit în vederea elaborării lor. Ca și Camil Petrescu, ipostaza sa textuală promovează maniera de exprimare cât mai exactă a sinelui: „Un scriitor e un om care exprimă în scris ceea ce i s-a întâmplat, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.”. Pornind de la teoria acestuia conform căreia „scrisul frumos este opus artei”, Maria Mănescu redă veridic fapte și evenimente ale existenței sale, neglijând forma artistică, luând în calcul maniera autentică de prezentare a acestora.

Scrisorile sale relatează o situație amoroasă, pe care ea o consideră nedreaptă. Deși este iubită cu disperare de un anume D., simte pentru el doar milă și dezgust,

dar iubește cu patimă un alt bărbat, numit X., care însă nu îi acordă atenție, tratând-o cu indiferență.

Ulterior, scriitorul îl identifică pe X. cu Fred Vasilescu, fiul industriașului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, personaj prezent și în romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”. Tânărul are 25 de ani, este diplomat și aviator, având înainte o carieră strălucită, amator de distracții mondene, un reprezentant tipic al societății din care face parte. Scriitorul îi cere să-i expună decepția sa amoroasă, care îi marchează existența.

A doua parte a romanului prezintă perspectiva lui Fred Vasilescu, redată în forma unui jurnal, intitulat „Într-o după-amiază de august”, în care sunt consemnate date esențiale despre destinul cuplului George Demetru Ladima și Emilia Răchitaru, dar și despre propria iubire pentru doamna T., femeia excepțională pe care nu încetase niciun moment să o iubească.

Într-o zi oarecare de vară, Fred îi face o vizită Emiliei Răchitaru, o actriță de mână a doua și o femeie de moravuri ușoare. Aceasta îl invită în dormitor și, cu dezinvoltură, îi oferă spre lecturare scrisorile amoroase primite de la G. D. Ladima, un talentat gazetar și poet, care se sinucisese cu puțin timp în urmă.

Deși Fred își crease o impresie despre Emilia, pe care o consideră o femeie la care „vii, dar, după ce termini, pui o monedă sub scrumieră, pe noptieră, și pleci cu grijă să nu lași nimic compromițător la fața locului”, este uimit să constate ceea ce reprezenta aceasta pentru Ladima, anume idealul de feminitate. Actrița mediocră beneficiază de cronici favorabile semnate de gazetarul îndrăgostit, care îi trimitea totodată scrisori de dragoste înflăcărate.

Relația dintre ei este percepută în mod diferit de cei doi membri ai cuplului. În timp ce Emilia o consideră o prietenie stranie, izvorâtă din interes și din milă, pentru Ladima ea devine o iubire platonicească, ideală, care îi oferă împlinire sufletească.

Gazetarul îndrăgostit este personajul a cărui personalitate este reconstituită din scrisori, la care se adaugă mărturiile ulterioare ale cunoșcuților. Pătrunzând în intimitatea lui sufletească prin lectură, Fred își dă seama că cel pe care îl cunoscuse întâmplător era un om deosebit și începe să-l prețuiască. Dezamăgirea erotică a acestuia se află în analogie cu propria poveste de iubire eșuată și deschide calea memoriei involuntare pentru Fred.

Scrisorile lui Ladima pentru Emilia, citite de către naratorul jurnalului, îi oferă acestuia avantajul de a cunoaște personalitatea complexă a unui om deosebit, ale cărui calități doar le intuia până atunci. Totuși, profunzimea lui intelectuală i se pare în discrepanță cu naivitatea de a o considera pe Emilia întruchiparea angelicului. Deși ea are mai mulți amanți, Ladima îi oferă încrederea deplină, divinizând-o și încercând din răspuț să o ferească de un anturaj compromițător: „Emy, tu ești un copil, nu-ți dai seama ce groaznic lucru e să primești o invitație într-o cameră separată cu divanuri murdare și oglinzi zgâriate cu pornografii [...]. Dragă, nu te lua după colegile tale...pentru că ele sunt niște dezmățate.”. Evidențele asupra caracterului imoral al Emiliei se înmulțesc cu timpul, iar Ladima continuă să se autoiluzioneze, consemnând în scrisori gânduri la fel de pure: „E totul numai armonie în tine, Emy. Regăseam în tine [...] inteligența aceea egală, subtilă și liniștită pătrunzătoare ca o mireasmă. Niciodată n-am întâlnit un mai firesc bun-simț, o judecată mai adâncă și așa de frumos domoală.”

Dacă în ceea ce privește iubirea, personajul rămâne constant, din punct de vedere profesional, existența sa cunoaște sușuri și coborâșuri. Dintr-un gazetar de succes, ajunge muritor de foame, pentru ca, ulterior, să fie recomandat chiar de Fred tatălui său pentru funcția de director la o nouă gazetă, intitulată „Veacul”. Campaniile de presă inițiate de acesta sunt apreciate până în momentul în care Ladima descoperă afacerile necinstite ale unor oameni influenți, tocmai cei care susțineau financiar apariția gazetei, anume Tănase-Lumânăraru și Nae Gheorghidiu. Deși primește sugestia de a omite amănunte compromițătoare pentru

**Tehnica  
memoriei  
involuntare**

aceștia, Ladima își dovedește verticalitatea, motivând că nu poate scrie la comandă: „dacă nu scriu ceea ce gândesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel.” Se încâpățânează să prezinte adevărul, după care își prezintă demisia. Emilia este foarte dezamăgită de hotărârea lui, mai ales că funcția acestuia îi conferea confortul unor cronici teatrale favorabile.

Înainte de a se sinucide, Ladima trăiește în sărăcie și mizerie sufletească; niciun ziar nu-i mai publică articolele, iar femeia iubită, devenită amanta unui grec, îl respinge, dezamăgindu-l.

În cadrul jurnalului întocmit de Fred, se dezvoltă un alt plan narativ, prin care sunt redată propriile sale amintiri, scose la iveală prin intermediul memoriei involuntare, despre propria lui poveste de iubire și despre întâlnirile sporadice cu Ladima.

Iubirea dintre Fred și doamna T. debutase cu vreo patru-cinci ani în urmă, când acesta, dorind să-și redecoreze locuința, apelase la proprietara unui magazin de mobilă, de care se îndrăgostește iremediabil. Deși sentimentele sunt reciproce, Fred preferă să se elibereze dintr-o relație care îl subjugă total și să sufere în tăcere, cu patimă și gelozie.

O scrisoare din iulie 1926 îi amintește împrejurările în care îl cunoscuse pe Ladima, la Techirghiol. Fred se afla acolo pentru a o vedea pe doamna T., aflată în compania unor prieteni. Într-o seară, la un restaurant, îndrăgostitul observă niște gesturi de apropiere dintre aceasta și unul dintre bărbații cu care ea se afla la masă. Reacționează cu impulsivitate și din gelozie, ducându-se la masa lor și strigându-i acesteia: „Doamnă, ești o nerușinată”. Ladima, care văzuse scena, intervine în favoarea doamnei, provocându-l pe presupusul agresor la duel. Situația conflictuală este însă rezolvată pe cale amiabilă.

Ulterior, cei doi se reîntâlnesc într-un moment de cumpănă pentru Fred, care o iubea cu disperare pe doamna T., pândind în noapte fereastra acesteia, măcinat fiind de închipuirea că ar putea fi cu alt bărbat. Aflat într-o stare de labilitate emoțională, tânărul simte nevoia să i se confeseze lui Ladima, intuind capacitatea acestuia de a-l înțelege: „Era singurul pe lume căruia i-aș fi încredințat taina, pe care n-o știu nici părinții mei, faptul cumplit care e cancerul vieții mele, care mă face să fug de-o femeie iubită”. Îi mărturisește însă doar că e îndrăgostit de ea, omițând motivul separării lor.

Își amintește, de asemenea, frământările conștiinței sale în preajma revelionului 1928, atunci când, întâmplător, o întâlnește pe doamna T., pe stradă, dar refuză invitația acesteia de a întâmpina noul an împreună. Se mai întâlnesc însă, pentru a vizita expoziții de artă din oraș, până când aceasta se autoinvită la el; Fred se sustrage din nou împlinirii erotice, respingând-o și de această dată. Deși suferă din dragoste, nu este capabil să accepte o relație cu aceasta.

Dragostea sa se concretizează într-un gest de mărinimie totală; plecând într-o călătorie riscantă cu avionul în vederea doborârii unui record de distanță, îi lasă toată averea sa: „Las tot ce am, ce mi se cuvine, doamnei Maria T. Mănescu.”

Lecturarea scrisorilor lui Ladima, comentariile adesea vulgare ale Emiliei, dar, mai ales, propriile amintiri despre experiențele capitale ale vieții sale, îl determină pe Fred să constate o asemănare izbitoare între două destine aparent paralele. În viziunea sa, Ladima întrușipează omul superior, angrenat într-o poveste de iubire incompatibilă cu menirea destinului său. De aceea, Fred se hotărăște să adune mai multe date despre sinuciderea misterioasă a acestuia.

Epilogul prezintă încercările lui Fred Vasilescu de a elucida cauzele care l-au determinat pe unul dintre puținii oameni excepționali pe care l-a cunoscut, să-și curme destinul aflat în analogie cu al său.

Astfel, procurorul, care anchetează cazul Ladima, îi relatează că acesta se împușcase direct în inimă, lăsând în buzunarul hainei o bancnotă de o mie de lei împrumutată, pentru a nu se presupune că sărăcia l-a împins către moarte. Prefera mobilul erotic, adresând ultima lui scrisoare unei femei superioare, Maria T. Mănescu.

Fred discută, de asemenea, cu prietenii lui apropiați, Penculescu, Bulgăran și Ciobănoiu. Acesta din urmă îi mărturisește tânărului că, într-adevăr, Ladima s-a omorât din pricina unei femei, dar nu a doamnei T., ci a unei actrițe vulgare, „fire netrebnică, în carnea căreia înfloreau numai ochii diavolului”.

Un sentiment înălțător este irosit și ajunge cauza dezgustului de viață, Ladima însuși mărturisind: „iubirea asta mă doare ca o bubă scârboasă și nu o mai pot îndura”. Din orgoliu, preferă însă să ascundă drama vieții sale: „nu trebuie să se știe că am iubit o asemenea femeie și că în viață am suferit de foame.”

Epilog II, scris de autor, aduce lămuriri suplimentare asupra lui Fred Vasilescu. Angajându-se să reconstituie destinul nefericit al lui Ladima, descoperă totodată plăcerea scrisului, consemnând, la sfatul autorului, date esențiale despre personalitatea complexă a acestuia. După ce predă caietele cu însemnări autorului, moare într-un „groaznic accident de avion” rămas sub semnul incertitudinii. Avera sa rămâne, prin testament, unicei femei pe care a iubit-o cu patimă, dar pe care a respins-o de fiecare dată din orgoliu.

Autorul îi încredințează doamnei T. caietele lui Fred, împreună cu „taina” care le însoțește; deși a iubit-o cu adevărat, tânărul s-a îndepărtat în mod voit de ea pentru că această iubire totală l-ar fi subjugat pentru totdeauna.

Finalul romanului este unul deschis, căci adevărul absolut este doar o noțiune teoretică, iar viața reală stă sub semnul incertitudinii: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, așa cum singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului.”

**8**  
**Construcția**  
**personajului**

Fred Vasilescu este unul dintre **personajele principale** ale romanului, la care se raportează toate celelalte existențe ale scrierii, îndeplinind totodată rolul de **narator** al jurnalului și al primului epilog. **Perspectiva sa narativă subiectivă** dezvăluie o personalitate complexă, sub aparența superficialității.

**Fred Vasilescu**

Fiu al industrișului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, are un destin privilegiat susținut de averea tatălui, care îi asigură încă de tânăr superioritate în ierarhia socială: „la numai 22 de ani era atașat la legația din Londra”, avea automobil propriu, era amator de distracții mondene și pasionat de aviație.

**Modalități de**  
**caracterizare**

Prin **caracterizare directă**, autorul îi realizează un portret sugestiv însumând trăsături idealizate: „Avea acel timbru, acea vibrație melodioasă, calmă, pe care o au toți oamenii fruntași în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militarie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box.”

În Epilog II, autorul completează portretul lui Fred tot în **mod direct**, printr-o sumară caracterizare fizică: „tânărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puțin boltită deasupra ochilor verzi, adânci.”

**Trăsături**

Fiind un **produs al mediului viciat**, pe care îl reprezintă, fire **boemă** provenind dintr-o societate snoabă, lider al găștii de tineri cu bani, Fred dezvăluie, în mod paradoxal o latură latentă a personalității sale, prin intermediul confesiunii. Autorul insistă ca acesta să consemneze în jurnal experiențele majore care i-au marcat existența, însemnările sale scoțând astfel la iveală un **om superior, un intelectual lucid**, capabil de a admira personalitatea complexă a lui Ladima și de a suferi din iubire ajunsă până la obsesie, pentru o femeie unică, doamna T.

**Tipul**  
**intelectualului**  
**lucid**

Fire **introvertită**, care nu relevă **latura sensibilă** a personalității sale din teamă că va fi ridiculizat de reprezentanții mediului superficial căruia îi aparține, Fred Vasilescu se dezvăluie pe sine cu sinceritate, eliberându-se de neliniști și frământări, bucurându-se că împărtășește experiențele destinului său.

Interesul pentru destinul zbuciumat al gazetarului, care murise de curând dintr-o decepție amoroasă, denotă **frumusețea spiritului** său și **loialitatea** față de cei asemeni lui; **disprețul** pe care îl simte pentru actrița vulgară, care îi pune la dispoziție scrisorile confidentiale, lăudându-se cu ele, este perfect îndreptățit, dovedind **corectitudinea** cu care acesta îi cataloghează pe cei din jur.



Deși are toate atributele unui învingător și șansa unică de a întâlni femeia ideală, el este profund **nefericit**, dar motivul rupturii dintre cei doi rămâne totuși nemărturisit. Fiind extrem de **gelos**, suferind cu discreție în numele iubirii, își acceptă drama eșecului sufletesc datorat unei cauze proprii conștiinței sale. Criticul literar Nicolae Manolescu oferă o modalitate de interpretare a eșecului erotic al personajului: „Dragostea (și cu atât mai mult dragostea pasiune) transformă pe cel ce iubește în sclavul celui iubit, iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T. [...]; în loc să se piardă pe sine, prefera s-o piardă pe ea.”

Relația cu  
celelalte  
personaje

Fred este preocupat de a reface firul existenței lui Ladima și datorită similitudinii dintre personalitățile lor. Trăsătura dominantă a caracterului fiecăruia dintre cei doi este **orgoliul**. Ladima iubește o femeie inferioară, se sinucide din cauza ei, dar ascunde adevărata motivație, iar Fred părăsește o femeie superioară, mascând, poate, sinuciderea, printr-un accident de avion, care îi curmă brusc tumultul vieții interioare.

În raport cu femeia iubită, Fred Vasilescu se simte atras iremediabil de farmecul ei, deși, prin prestanță și poziție socială, poate seduce orice femeie; doamna T. reprezintă perechea sa spirituală, iubirea dintre ei fiind proiectată dincolo de moarte, în eternitate.

9  
Arta narativă

Din punctul de vedere al stilului, se remarcă sobrietatea, claritatea și anticalofilismul. Romanul este conceput ca o confesiune a eroilor centrali, principalul său mod de expunere fiind monologul interior, bazat pe introspecție. Originalitatea scrierii derivă în principal din complexitatea confesiunii unor conștiințe ale căror destine prezintă puncte comune.

10  
Încheiere

Așadar, după cum afirma și Marian Popa, „Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii la un înalt nivel principal, într-o vreme când filosofic și tehnic, romanul românesc rămăsese la stadiul primei jumătăți a secolului XIX, sau trecuse la confecționarea unor rudimente moderniste fără acoperire teoretică serioasă.”

Varianta propusă:

## Maitreyi

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un roman subiectiv.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 12

2. Ilustrează *trăsăturile romanului subiectiv*.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 12

3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj*.

1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 9.1 + 10 + 11 + 12

4. Prezintă *relațiile dintre două personaje*.

1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 9.1 + 9.2 + 10 + 11 + 12

1  
Încadrarea în  
epocă

Tematică

2  
Apariție  
Enunțarea  
temei

3  
Geneza

4  
Definirea  
speciei literare

5  
Încadrarea în  
tipologie  
Instanțe ale  
comunicării

6  
Semnificația  
titlului

7  
Repere spațio-  
temporale

Personalitate de tip enciclopedic, **Mircea Eliade** a desfășurat o vastă activitate culturală, abordând domenii de activitate variate, dintre care se remarcă cel științific și cel literar. Proza sa, creată de-a lungul perioadei cuprinse între 1930 și 1980, contribuie la înnoirea literaturii române, remarcându-se printr-o notă de profundă originalitate. Aceasta prezintă trei coordonate principale: epicul pur, al autenticității și experiențelor trăite, proza mistico-fantastică, prezența fantasticului în banalitatea cotidiană.

Romanul „**Maitreyi**” apare în perioada interbelică, în 1933, și ilustrează **epicul pur**, având drept model creația lui André Gide. Tema sa este iubirea, o cale de cunoaștere a tainelor universului, dar și o sursă inepuizabilă de suferință.

**Geneza** romanului se fundamentează pe experiența trăită de autor de-a lungul călătoriei sale în India, în 1928; obținând o bursă pentru a studia filosofia orientală cu celebrul profesor Dasgupta, se stabilește o vreme în casa acestuia, ocazie cu care o cunoaște pe fiica sa, Maitreyi. Întâmplările din acea perioadă sunt consemnate într-un jurnal, ale cărui însemnări stau la baza creației romanești.

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

Opera literară „**Maitreyi**” este un roman modern, subiectiv, cu caracter de **confesiune**, încadrându-se prozei eliadești a autenticității, a experienței trăite, de factură gidiană.

**Perspectiva narativă** este subiectivă și aparține **personajului-narator**, Allan, o ipostază textuală a autorului, care expune o experiență capitală a vieții sale, anume iubirea pătimașă pentru o indiană.

**Titlul** romanului este reprezentat de un substantiv propriu, care enunță numele eroinei centrale, aceea care produce o schimbare radicală în destinul lui Allan, **personajul-narator**.

**Secvențele narative** sunt prezentate prin **întâlnire**. **Reperele temporale** respectă principiul **cronologiei** și prezintă două coordonate: prezentul întocmirii scrierii raportat la consemnările trecute din jurnal și la amintirile pe care acestea le declanșează, sondând memoria esențială a naratorului-personaj. **Spațiul** acțiunii este unul exotic, cu fundament real, fermecător pentru europenii care îl descoperă cu uimire și încântare, dublat de coordonata celui imaginar, al frământărilor cauzate de amintiri.

**Incipitul** romanului se află sub semnul incertitudinii: „Am șovăit atât în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic.”

8  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Incipitul

Narațiunea se constituie ca un jurnal intim, fiind scrisă la persoana întâi, ceea ce conferă textului caracter de autenticitate. Tânărul european de 24 de ani, Allan, relatează experiența indiană care i-a marcat destinul, punând în lumină trista sa poveste de iubire cu o indiană, dar prezentând, în același timp, crâmpoie din specificul culturii asiatice.

Derulând firul amintirii de la începuturile sale, naratorul notează primele referiri portretistice ale celei care i-a schimbat sensul vieții; acestea sunt vagi, chiar contradictorii, dominate de multiple ezitări: „Mi se părea urâtă - cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfărte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt.”

Experiența indiană, care durează trei ani, este determinată de venirea în această țară exotică în interes de serviciu, ca inginer, prilej cu care îl cunoaște pe Narendra Sen, tatăl fetei, care avea aceeași meserie ca și el; acesta este un om respectat în Calcutta, prietenos, fapt care determină crearea unei legături sufletești între cei doi.

Inițial, tânărul privește cu dezinteres existența băștinașilor, până când, după o vreme, este rugat de către un prieten gazetar să îl ajute să se informeze în vederea scrierii unei cărți despre noua lume, pe care ambii o priveau din exterior. Allan pătrunde astfel în familia Sen, Narendra fiind „un brahman veritabil”, care se arată încântat să-i prezinte câteva amănunte despre existența lor.

Reîntâlnirea cu Maitreyi reprezintă un prilej de ajustare a primei impresii, senzația de respingere generată de noutatea înfățișării ei fiind astfel transformată în simpatia care generează dorința de a cunoaște: „Maitreyi mi s-a părut atunci mult mai frumoasă [...] și buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață și mai puțin umană în acest trup [...] care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie.”. Începutul comuniunii dintre cei doi se fundamentează pe metafora privirii, care, în ciuda diferențelor majore dintre indivizii proveniți din medii sociale total diferite, potențează întâlnirea sufletească: „mi-a întâlnit ochii și eu i-am zâmbit și atunci parcă ar fi găsit un ostrov pe care să se odihnească [...] Nu știu cât a durat privirea aceea, dar ea nu se asemena cu nicio privire întâlnită și îmbrățișată până atunci.”.

Construcția  
subiectului

Ulterior, pentru că Allan se îmbolnăvește de malarie, este invitat să locuiască temporar în casa lui Sen. Această nouă provocare incită spiritul aventuros al tânărului; existența indiană începuse să-l atragă, sperând să descopere „viața nouă, pe care niciun alb nu o cunoscuse de-a dreptul din izvor, o viață [...] pe care prezența Maitreyiei o făcea mai tainică și mai fascinantă ca o legendă”.

Odată cu mutarea în cartierul Bhowanipore, Allan descoperă cu stupeoare pe de-o parte, personalitatea complexă a fetei, pe de altă parte, diferențele majore de cultură și civilizație dintre ei.

Relația dintre ei evoluează treptat, revelându-și farmecul, de la o frumoasă descoperire reciprocă spre o prietenie adevărată, culminând cu iubirea pasională.

La început, gândurile lui Allan sunt dominate de orgoliul superiorității: „Prima discuție cu Maitreyi. De remarcat primitivismul gândirii ei. Un copil care a citit prea mult.”. Cu timpul, imaginea despre aceasta se completează cu noi informații esențiale, care vădesc orgoliul, demnitatea, dar și sensibilitatea fetei. Domnul Sen îi povestește două întâmplări semnificative în ceea ce o privește: într-o zi, când consulul legăției italiene a voit să o ajute să traverseze o curte interioară, luând-o de braț, fata a fugit plângând acasă, iar când un „dandy” a încercat să-i atingă mâna, i-a spus categoric la ureche: „Am să te bat cu papucul peste gură!”. De asemenea, Allan află cu timpul că Maitreyi scrie poeme filosofice și că ține foarte mult la mentorul său, anume înțeleptul Tagore.

Cei doi găsesc o modalitate de a petrece timpul liber împreună, fata dându-i lecții de bengaleză, iar Allan străduindu-se să o învețe franceza. Fascinația pe care aceasta o exercită asupra orgoliosului european, este identificată simplelor „delicii intelectuale”; acestea sunt completate cu o profundă admirație, atunci când Allan este invitat să vadă camera, pe care Maitreyi o împarte cu sora ei mai mică, pe nume Chabu, într-o modestie desăvârșită; impresia faptului că fata dormea pe jos, pe o

rogojină, îl determină pe narator să își manifeste admirația: „Eram emoționat: parcă m-aș fi aflat dintr-o dată în fața unei sfinte. Am adorat-o aproape, în acea clipă.”

Familia Sen îi arată europeanului familiaritate și afecțiune, deși aparțin unor lumi foarte diferite, ceea ce îl determină să se simtă agreat într-un mediu care, inițial, i se părea nepriitor. În aceste condiții evoluează relația cu Maitreyi, ajungând chiar să se întrebe retoric: „O iubesc?”. Sentimentul erotic se infiripă treptat, deși Allan încearcă din răspuțuri să îl nege: „Mă tulbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit. Mă amuz numai.” Contradicția dintre însemnări derivă din atitudinea sa orgolioasă, nedorind să accepte că fata, care îl „tulbură” în mod misterios, l-a cucerit definitiv.

Cu timpul atitudinea lui se modifică substanțial, trecând de la simple atingeri, percepute camal de tânăr, până la dorința puternică de contopire, Allan întrebându-l cu naivitate: „de ce nu putem noi fi căsătoriți? De ce nu e îngăduită unirea noastră?”.

Tânărul înlocuiește treptat gândurile orgolioase cu sentimente puternice față de Maitreyi. Ritualul specific indian al atingerii picioarelor în semn de afecțiune îi conferă o satisfacție unică, nebănuită până atunci, care îl determină să îi mărturisească faptul că o iubeste: „experiența noastră nu-și are rădăcini sexuale, ci e dragoste, deși manifestată în sincerități carnale.”

Drept răspuns la declarațiile lui înflăcărâte, fata îi dăruiește o coroană de iasomie, simbol al logodnei: „fecioara care dăruiește o asemenea coroană unui tânăr e considerată pe veci a lui.” Renunță, de asemenea, la iubirea platonice pentru Tagore, oferindu-i lui Allan cutiuța cu șuvița de păr de la mentorul ei.

Ca semn al legăturii sufletești proiectată în eternitate, Maitreyi îi dăruiește inelul de logodnă, care figurează doi șerpi înolăciți, reprezentând virilitatea și feminitatea, și oficiază ceremonialul logodnei indiene, un legământ raportat la zeitatea pământului-mamă, care să consfințească și să purifice sentimentul unic pe care îl împărtășesc: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia așa îi voi aștepta eu venirea și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie”. Odată împlinită logodna simbolică, fata i se dăruiește tânărului, fiind convinsă că el întruhidează perechea ei trimisă de Cer, fiind predestinați să se iubească pentru totdeauna.

Povestea de iubire care atinge apogeul momentelor unice de intensitate maximă, se prăbușește în suferință cumplită, atunci când Chabu mărturisește mamei faptul că cei doi tineri au o relație pe ascuns. Allan este alungat, neputându-și găsi liniștea și nici înțelege motivul incompatibilității dintre cele două lumi. El caută consolări iluzorii alături de alte femei, dar nu-și poate recăpăta liniștea sufletească. Vestile rele legate de Maitreyi, care folosiseră orice ocazie pentru a fi alungată și a se întâlni cu cel pe care îl iubeste, îl macină sufletește, tulburându-i iremediabil destinul.

Singura soluție de moment pentru a se regăsi este, pentru Allan, părăsirea Indiei pentru totdeauna. Rana sufletească se transformă cu timpul în amintirea nostalgică a tristei povești de iubire, dominată de sentimentul vinovăției pentru destinul nefericit al fetei, dar și de sentimentele unice generate de clipele petrecute împreună.

Finalul romanului se află în concordanță cu incipitul, păstrând caracterul confesiv, printr-o frază cu încărcătură nostalgică: „Aș vrea să văd ochii Maitreyiei.”

9.1. Allan îndeplinește rolul **personajului-narator** al creației epice, cel care, prin intermediul confesiunii, la persoana întâi, aduce în prezent o experiență unică a trecutului.

El întruhidează **intelectualul analitic și lucid**, care se confruntă cu misterul civilizației indiene dominat de eros. Contradicțiile culturale îi relevă situații neașteptate, la care însă este capabil să se adapteze prin **superioritate intelectuală**.

Venit în India în interes de serviciu, se confruntă cu o experiență unică și neașteptată. În raport cu sentimentul iubirii, eroul dezvăluie capacitatea sporită de **autoanaliză**. Însăși reconstituirea poveștii de iubire reprezintă o formă de a clarifica amănunte ale mirajului indian, dar și de recuperare a trecutului, care și-a lăsat adânc amprenta asupra personalității sale.

Sondându-și conștiința, Allan descrie în mod gradat sentimente unice, în evoluția lor, de la primii fiori până la apogeul relației cu femeia iubită, dar și prăbușirea lor într-o despărțire irevocabilă, generată de mentalitatea indiană.

9  
Construcția  
personajului  
Allan

Trăsături

Începutul relației dintre ei se află sub semnul **superficialității** tânărului, care o judecă doar după aparențe, mărturisind că fata i se părea „urâtă”; ulterior, realizează că, de fapt, era foarte diferită față de prototipul european al feminității. Firea ei enigmatică îi stârnește curiozitatea, îl incită la a îi dezlega enigmele, aceasta întrucupând, de fapt, taina fascinantă a noii civilizații cu care Allan abia intrase în contact.

Tânărul este foarte **orgolios**, fiind incapabil de a recunoaște ceea ce simte cu adevărat, catalogând impresiile produse de fată drept simple „delicii intelectuale”. Această relație, care se naște sub semnul schimbului cultural de experiență, își relevă latura **inițiativă**, adâncind procesul **autocunoașterii** celui care se raportează la noi experiențe existențiale.

Evoluția rapidă de la simple emoții la iubirea-pasiune presupune din partea personajului masculin și latența efemerității acestei iubiri, pe care însă se străduiește să o nege cu vehemență. Allan își dorește să o ia de soție, dar este conștient că o asemenea legătură este dezaprobată atât de familia fetei, cât și de societatea căreia aceasta îi aparține. El preferă însă adoptarea unei **atitudini naive**, complăcându-se în situația de iubit tainic al fetei și de ipotetic fiu al familiei Sen, care îi arată o deosebită afecțiune.

Cu timpul, **sentimentele** devin mai puternice decât orgoliul, iar tânărul se confesează Maitreyiei declarându-i dragostea sa și trăind împreună fericirea tainică, absolută a clipeilor de iubire de dincolo de viață și moarte.

Deși încearcă permanent să-și ascundă **sensibilitatea**, care îl caracterizează, Allan este răpus de suferința despărțirii, care îi mutilează sufletește pe amândoi. Soluția consolării sale cu alte prezențe feminine își dovedește inutilitatea, trădând totodată **complacerea în superficialitate**, care îl caracteriza înainte de a cunoaște iubirea adevărată.

Trecerea timpului atenuează rănila sufletești, eroul rămânând doar cu chinul perpetuu al **nostalgiei** după fărâma de eternitate dobândită printr-un sentiment unic, concretizat în dorința de a vedea „ochii” Maitreyiei, metaforă pentru sufletul ei.

**9.2. Maitreyi** este personajul principal feminin al romanului, a cărei personalitate este reconstituită doar din datele subiective oferite de personajul-narator. În raport cu acesta, ea întruchipează **nucleul experienței inițiatice indiene** a tânărului, îmbinând trăsături contrastante, de la naivitate și instinctualitate, la inteligență și rafinament. Deși, de nenumărate ori, ea îl surprinde prin modul particular de a vedea lumea, ca în cazul măturării iubirii sale animiste pentru copacul „Șapte frunze” sau atașamentului pentru Tagore, ea reprezintă, pentru Allan, întruparea unui sentiment total, al dragostei de dincolo de barierele morții, pecetluită prin legământul în fața naturii eterne.

Pe parcursul romanului, eroul principal se dezvăluie prin **confesiune**, **autocaracterizându-se** permanent în raport cu etapele iubirii care îi stăpânește cugetul, ajungând să recunoască în mod lucid impactul pe care îl are asupra sa relația cu indianca: „Nicio femeie nu m-a tulburat atâta. Suferința mea senzuală e un blestem.” Trăsăturile personajului reies în mod **indirect** din faptele, vorbele, atitudinea sa, scoțând la iveală o **personalitate complexă**.

**Procedeele moderniste** prin care se remarcă romanul lui Mircea Eliade sunt: ilustrarea conceptului literar de epic pur, de factură gidiană, elementele de analiză psihologică, utilizarea monologului interior, a introspecției, dar și utilizarea narațiunii la persoana I, fapt ce conferă scrierii caracter subiectiv și autenticitate.

Din punctul de vedere al **stilului**, romanul se remarcă prin existența elementelor specifice jurnalului intim, prezentând confesiunea amplă a tânărului intelectual lucid, dornic de autocunoaștere. Stilul este direct, anticalofil. Predomină monologul interior, care relevă frământările unei conștiințe dominate de patima mistuitoare a erosului.

În legătură cu scrierea lui Eliade, criticul literar Eugen Simion afirma că „Maitreyi” este „un roman viu, substanțial, cu o deschidere nouă spre problematica omului modern.”

Personajul  
Maitreyi

10  
Elemente  
moderniste

11  
Arta narativă

12  
Încheiere



Varianta propusă:

## Moromeții

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un roman modern din perioada postbelică.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11 + 12

2. Ilustrează particularitățile romanului modern postbelic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11 + 12

3. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 10 + 12

4. Prezintă relația dintre incipit și final.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8.1 + 8.3 + 9.1 + 9.3 + 12

1  
Încadrarea în  
epocă

Marin Preda este un reprezentant de seamă al literaturii române de după al Doilea Război Mondial, din perioada contemporană. Proza sa scurtă de factură socială anticipează marile creații românești, dintre care se evidențiază romanul „Moromeții”.

2  
Apariție  
Tematică

Primul volum al romanului apare în 1955, iar cel de-al doilea, în 1967. Ca tematică generală, ansamblul epic se axează pe descrierea satului românesc din Câmpia Dunării, care trece prin numeroase prefaceri sociale. Tema socială se asociază cu cea a timpului neiertător și cu cea a familiei, iar criticul literar Eugen Simion identifică drept temă centrală a romanului „libertatea morală în lupta cu fatalitățile istoriei”.

3  
Geneza

În ceea ce privește geneza romanului, acesta are la bază atât nucleeele epice valorificate de proza scurtă, anume de schițele „O adunare liniștită” și „Salcâmul”, cât și factorul biografic, în crearea personajului central. Creațiile anterioare romanului prezintă două scene importante folosite ulterior de autor ca momente-cheie ale noii creații: reuniunile savuroase din poiana lui locan și tăierea simbolică a salcâmului, care prevestește destrămarea echilibrului familial. Modelul de la care a pornit Preda în vederea zugrăvirii personajului central a fost chiar tatăl său, autorul mărturisind: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu.”

Raportul  
realitate-  
ficțiune

Relația dintre realitate și ficțiune este una foarte strânsă, reprezentată fiind de crearea eroului central după un model, care și-a lăsat amprenta asupra întregii existențe a autorului, dar și prin reperele spațiale exterioare, anume satul natal al lui Preda, Siliștea-Gumești, din județul Teleorman, locație reală, ridicată la rangul de simbol literar.

4  
Definirea  
speciei literare

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

5  
Încadrarea în  
tipologie

„Moromeții” este un roman realist de factură psihologică. El prezintă în mod veridic viața socială dintr-un sat de câmpie, raportată la cazul particular al destrămării unei familii, dar care se extinde la prezentarea întregii colectivități.

Perspectiva  
narativă

Ampla creație înglobează elemente specifice romanului tradițional, îmbinate cu cele moderne. Perspectiva narativă obiectivă, a naratorului neimplicat, care relatează la persoana a treia, este asociată cu perspectiva personajelor-reflector, Ilie Moromete, în primul volum, și Niculae, fiul acestuia, în cel de-al doilea volum și cu cea a personajelor-martor, care aduc lămuriri suplimentare despre ceea ce se petrece dincolo de prim-planul acțiunii. Perspectiva subiectivă o dublează astfel pe cea a naratorului, diminuându-i obiectivitatea.

Instanțele  
comunicării

6 Semnificația titlului	<p>Titlul romanului este reprezentat de numele unei familii, cu focalizare asupra membrilor ei, exponenți ai mediului rural, surprinși în pragul unor prefaceri sociale radicale, de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, și supuși transformărilor istorice de după acest eveniment istoric marcant.</p>
7 Elemente de structură și compoziție	<p><b>Compoziția</b> romanului se remarcă prin complexitate, maniera epică suferind modificări de la un volum la celălalt. Primul prezintă destinul unui singur personaj, la care se raportează și celelalte. <b>Ritmul narativ este lent</b> și creează impresia de stabilitate a vieții sociale patriarhale. Volumul al doilea se axează pe reliefaarea unei întregi colectivități, supuse schimbărilor, iar <b>ritmul epic devine alert</b>. Cu toate acestea, romanul constituie o <b>unitate</b>, prin surprinderea veridică a imaginii satului românesc, prin conturarea destinului personajelor centrale.</p>
8 Volumul I	<p>Volumul întâi prezintă, prin intermediul planurilor paralele, existența familiei numeroase a lui Ilie Moromete, dar și alte destine ale unor familii din Siliștea-Gumești, anume Bălosu, Boțoghină, Țugurlan, aflate în planuri secundare ale narațiunii.</p>
8.1 Incipitul	<p><b>8.1. Incipitul</b> romanului conține atât <b>reper spațiale și temporale</b>, cât și o referire la un timp benefic, răbdător: „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.” Pe parcurs însă, această constatare se dovedește a fi doar o iluzie a indivizilor care compun colectivitatea sătească și care cred în stabilitatea lumii lor, iluzie însușită voit și de narator. Calmul și liniștea societății rurale coexistă însă cu semnele unui proces de destrămarea a orânduirii sătești de veacuri. Deși naratorul consimte în mod tactic la păstrarea iluziei țăranilor, referirea simetrică de la finalul primului volum confirmă iminența destrămării: „Timpul nu mai avea răbdare.” În legătură cu timpul înșelător, criticul literar Eugen Simion afirma că „răbdarea nu e decât o formă de acumulare pentru o nouă criză.”</p>
Relația incipit- final	
8.2 Construcția subiectului	<p><b>8.2. Acțiunea</b> primului volum, desfășurată pe parcursul verii, poate fi structurată în <b>trei părți</b>, prezentând gradat destrămarea unei familii, care anunță schimbările ulterioare ale existenței colectivității: scene din viața rurală, cum ar fi cina, tăierea salcâmului sau întâlnirile din poiana lui locan, secerișul patriarhal, plecarea băieților mai mari ai lui Moromete.</p>
Scena cinei	<p>Cu intuiția unui mare romancier, Preda adună personajele planului principal în <b>prima scenă</b> importantă a romanului, care prezintă cina în familia Moromete: „Moromeții mâncau în tindă, la o masă joasă și rotundă pe niște scăunele cât palma.” În timp ce Catrina și copiii făcuți cu Moromete, Tita, Ilinca și Niculae, stăteau „lângă vatră”, centru simbolic al unității familiei, Paraschiv, Nilă și Achim, fiii lui Moromete din prima căsătorie, „stăteau pe partea dinafară a tindei, ca și când ar fi gata să se scoale de la masă și să plece afară”, detaliu semnificativ, care anticipează plecarea lor, ce are loc spre finalul primului volum.</p>
Conflictele	<p>Legea nescrisă a superiorității și autorității paterne este respectată prin locul privilegiat pe care îl ocupă la masă liderul familiei: „Moromete sta parcă deasupra tuturor. Locul lui era pe pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare.”</p> <p>Încă de la început se conturează coordonatele <b>conflictului</b> familial din cadrul familiei Moromete, între Catrina și fiii vitregi și între copiii rezultați din cele două căsătorii. Eroul central se află și el angrenat într-un <b>triplu conflict</b>. Are neînțelegeri cu băieții din prima căsătorie, generate de diferența de mentalitate dintre generații, Paraschiv, Nilă și Achim se simt mereu nedreptățiți și își învinuiesc tatăl că nu întreprinde afaceri rentabile pentru a trăi mai bine. Pentru că Moromete vânduse în vremuri grele de secetă un pogon al soției, făcându-i promisiunea că va trece casa pe numele ei, (amână onorarea acesteia de teamă că se vor revolta copiii din prima sa căsătorie) între cei doi soți există permanent o tensiune, care răbufnește prin reproșuri. A treia coordonată a conflictului vizează neînțelegerile lui Moromete cu sora sa, Guica, nemulțumită că Ilie se recăsătorise. Aceasta nutrea o ură nestăpânită față de Catrina, ură pe care o insuflă și celor trei băieți. Un conflict</p>

secundar se conturează și între tată și fiul cel mic, Niculae, care își dorea să meargă la școală, dar Ilie susținea că nu are bani să-l întrețină la învățătură; în cel de-al doilea volum, această neînțelegere va ocupa un loc principal în textura romanului, adâncind iremediabil conflictul dintre tată și fiul cel mic.

**Scena întâlnirii  
duminicale**

Existența familiei Moromete este strâns legată de cea a colectivității rurale căreia îi aparțin. Astfel, duminică, în timp ce femeile merg la biserică, bărbații, țăranii mijlocași, se adună în poiana fierăriei lui locan, pentru a comenta evenimentele politice, pe care le citesc în ziare. Aceștia, „gălăgioși și parcă nerăbdători”, îl așteaptă pe liderul spiritual al adunărilor, Ilie Moromete. Urmând un ritual încetățenit, el întârzie întotdeauna, iar când își face apariția pune mereu aceeași întrebare: „Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?”. Apoi sunt citite și discutate evenimentele din presa vremii, la care Moromete, Cicoșilă, prietenul său, și locan sunt abonați. Chiar dacă simpatiile lor politice nu coincid, dialogul reprezintă o manieră de a fi mereu informați.

Deși se află în pragul unor transformări majore, oamenii simt nevoia să comunice, neluând în seamă amenințările istoriei. Reprezentanții tradiției trăiesc permanent cu iluzia că pământul pe care îl posedă le aparține și le va asigura existența ca și până atunci; apariția comerțului, însă, schimbă relația strânsă dintre țăranii și pământurile lor, căci banul devine principala valoare a noii orânduiri. Țăranii, precum Moromete, au tendința de a neglija schimbările sociale, menținând iluzia împlinirii sufletești prin intermediul bucuriilor spiritului.

**Scena plății  
„foncierii”**

Amenințările istoriei sunt evidente, la nivel individual, prin sistemul opresiv al taxelor și impozitelor impuse de stat. Relevantă în acest sens este scena plății „foncierii”, a taxei funciare, de la achitarea căreia Moromete încearcă, prin disimulare, să se sustragă. Chemat fiind de la fierărie, el intră în curte, evitându-i pe Jupuitu și pe cel care îl însoțea, în speranța că nu va plăti nici de această dată. Inițiază apoi un așa-zis dialog cu membrii familiei sale, deși aceștia nu erau prin preajmă, pentru a le demonstra nou-veniților că, într-o gospodărie, treburile nu suportă amânare: „Catrino, ia, fă, secerile astea!” sau „Paraschive, [...] nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni?” În mod surprinzător, se îndreaptă spre reprezentanții statului, strigându-le: „N-am!”. La spectacolul actoricesc inițiat de tată se adaugă și cel al fiicelor sale, atunci când Jupuitu are intenția de a sechestra bunuri din casă. Într-un final, pentru a aplana conflictul, Moromete achită o parte din bani, având totuși satisfacția că, din nou, nu a trebuit să-i dea pe toți.

Deși conflictele exterioare familiei sunt domolite cu ușurință de tată, prin amânare, disputele interne îi macină familia, conducând-o către o iminentă criză. Paraschiv, Nilă și Achim nutresc sentimente de ură față de mama vitregă, influențați fiind de Guica. Ei îi reproșează tatălui că are grijă doar de copiii făcuți cu Catrina, deși aceasta i-a crescut de mici. Văzând că Tita și Ilinca strâng zestre, ajutate de mama lor, și că Niculae are nevoie de bani pentru taxele școlare, ei se simt nedreptățiți și hotărăsc să fugă de acasă.

Pe de altă parte, Catrina este nemulțumită că Moromete nu a trecut casa și pe numele ei, în contul lotului de pământ adus în căsnicie ca zestre, amenințând că îl va părăsi și va pleca la Alboaița, fiica ei rezultată dintr-o relație anterioară. Moromete, confruntat cu probleme familiale grave, folosește aceeași tehnică a amânării, care se dovedește distructivă de această dată.

**Scena tăierii  
salcămului**

Pe fondul conflictelor interne și asaltat de multitudinea datoriilor, el se hotărăște să taie salcâmul din curte pentru a-l vinde vecinului său înstărit, Tudor Bălosu. Acesta râvnește de mult timp la copacul falnic, dar, la întrebarea adresată lui Moromete, anume dacă îl vinde, i se răspunde printr-o previziune asupra vremii, care nu are, în aparență, vreo legătură cu subiectul discuției: „Să ții minte că la noapte o să plouă”. În esență, așteptarea ploii reprezintă speranța că se va coace grâul și, din vânzarea lui, la un preț bun, familia Moromete și-ar putea achita datoriile. Întrucât previziunile nu se împlinesc, sacrificarea copacului devine iminentă.

În zorii unei zile memorabile, tatăl, împreună cu Nilă, cel mai naiv și mai docil dintre fiii cei mari, doboară salcâmul falnic, un simbol al echilibrului familial, o axă a corespondenței dintre pământ și cer. Pe fondul funebru al bocetelor care se aud din cimitir, copacul, care face parte din istoria familiei, este transformat în lemn pentru construcție, lăsând în urmă gospodăria pustită: „Acum totul se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile.”

Criticul literar Eugen Simion afirma că tăierea salcâmului are „o valoare premonitoare”, căci el simbolizează unitatea familiei, fiind „în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viața familiei”, anume „un punct stabil de referință”.

Declinul familiei Moromete devine o certitudine odată cu plecarea fiilor mai mari la București. Pe lângă paguba materială, pe care aceștia o lasă în urmă, fuga premeditată împreună cu Guica, cea care îi instigă la a-l părăsi pe tată, constituie și o lovitură grea a destinului, cu repercusiuni adânci asupra modului în care Ilie Moromete percepe lumea. El este silit să constate cu adâncă amărăciune diferența de mentalitate dintre generații și se întreabă, într-un sugestiv monolog, unde a greșit în ceea ce privește educația lor.

Momentul culminant al crizei se desfășoară la hotarul lotului său de pământ, unde Moromete, care „fugise de liniștea și singurătatea de acasă și din sat”, caută „o liniște și o singurătate desăvârșită”, de fapt un spațiu prielnic sufletesc, pentru a se autoanaliza, prin comuniune cu sine. După ce afirmase că băieții lui „sunt bolnavi”, pentru că nu se puteau mulțumi cu bucuriile spiritului, fiind mult prea dornici de a avea bani, personajul își dă seama că iluzia liniștii și echilibrului din familia sa se destramă: „[...] se crezuse om liber, stăpân pe liniștea și bucuriile sale și iată că libertatea în care crezuse se prăbușea, iar neliniștea și spaima amenințau să-l ia locul”.

### 8.3 Finalul

8.3. Finalul surprinde schimbarea, pe nesimțite, a timpului răbdător al existenței patriarhale, într-unul potrivnic, iar singura soluție era compromisul adaptării la noua orânduire, ai cărei reprezentanți erau chiar fiii săi. Deși se afla într-un moment de criză profundă, punându-și întrebări retorice, ca de exemplu: „Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?”, Moromete are disponibilitatea de a găsi soluții în vederea adaptării la capcanele destinului. Soluția găsită însă, anume vânzarea unei părți din pământul său, îl afectează în mod dramatic în plan spiritual. Se retrage de pe stânoaga podiștei, locul preferat de unde contempla lumea, cu care se afla într-o permanentă comunicare, nu mai glumește, nici măcar nu mai răspunde la salut, devenind „îndepărtat și nepăsător”, în urma constatării că „timpul nu mai avea răbdare”.

### 9 Volumul al II-lea

#### Elemente de structură și compoziție

Volumul al doilea prezintă viața socială din Siliștea-Gumești de după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, surprinzând momente istorice importante, cum ar fi reforma agrară din 1945 și procesul de colectivizare, început în 1949. Tehnica narativă se schimbă, devenind rezumativă; curgerea liniștită a destinului satului patriarhal este înlocuită cu prezentarea - într-un ritm epic alert, marcat de elipse sau alternanță - faptelor și a personajelor noi, care asaltează cititorul, particularizând constatarea că timpul răbdător este doar o iluzie.

Aflată în relație de simetrie cu acțiunea primului volum, cea din al doilea are tot trei părți: cina frugală din București, la întâlnirea lui Moromete cu fiii săi, secerișul comunist și moartea lui Moromete.

Conflictul principal din primul volum, dintre tată și fii, trece în plan secundar, volumul al doilea axându-se pe conflictul dintre mentalitatea tradițională a țaranului român, care se confruntă cu istoria tulbură a noutății colectiviste. Destrămarea familiei patriarhale se dezvăluie ca o previziune asupra schimbării orânduirii sociale. Cei doi reprezentanți ai conflictului principal sunt, pe de o parte, Ilie Moromete, personajul-reflector al primului volum, și, pe de altă parte, fiul său, Niculae, prin a cărui personalitate este filtrată mare parte a acțiunii celui de-al doilea volum.

### 9.1. Incipitul

9.1 Incipitul acestuia este reprezentat de o interogație retorică: „În bine sau în rău se schimbase Moromete?”.

**9.2.**  
**Construcția**  
**subiectului**

**9.2** Deși autoritatea sa în sat se diminuase considerabil, iar fiii plecați nu se întorseseră, acțiunea debutează prin zugrăvirea unei stări aparente de împlinire. Tatăl parcă întinerise, vindea porumb mocanilor la un preț bun, ceea ce le asigura confortul financiar și chiar posibilitatea de recuperare a pământurilor vândute anterior. În esență însă, drama destrămării familiale rămăsese vie în conștiința personajului. Scrisorile cu vești de la copiii săi nu-i aduceau mulțumirea, ci îl ambiționau să-și concentreze eforturile de a-i aduce acasă. Paraschiv se angajase ca sudor, Nilă era portar, iar Achim era comerciant, având propria afacere. Deși părea că fiecare și-a găsit un drum în viață, independent de familie, Moromete nu poate renunța la încercarea de a-i readuce lângă el, sperând la reîntregirea familială și merge la București pentru a-i convinge să se întoarcă în satul natal. Refuzul lor categoric denotă faptul că „erau duși pentru totdeauna”, spre dezamăgirea profundă a lui Moromete.

Un nou moment de **criză existențială** a personajului este acela când află că Nilă a murit pe front. Durerea apăsătoare generează o totală închidere în sine: „Moromete stătu o jumătate de zi nemișcat în pridvor cu fruntea plecată și cu o hârtie în mână [...] parcă paralizat de mișcarea nevăzută a aripilor morții.”

Niculae, fiul cel mic, abandonase școala pentru că, spunea tatăl, aceasta nu aduce niciun „beneficiu”. Noutatea noțiunii însușită de personaj exemplifică schimbările sociale majore, într-o lume în care totul devenise marfă posibil de achiziționat cu bani.

Niculae însă nu împărtășește opiniile tatălui, fiind dornic să meargă la învățătură. Această dezamăgire, la care se adaugă eșecul erotic și moartea nedreaptă a lui Sandu Dogaru, soțul Titei, reprezintă pretextele declanșării unui acces de revoltă împotriva tuturor, în urma căruia îi mărturisește tatălui dorința de regăsire a sinelui și a rostului său în lume, personajul afirmând orgolios: „Eu îmi caut eul meu”.

În urma înființării „celulei de partid”, satul Siliștea-Gumești devine „o groapă fără fund din care nu mai încetau să iasă atâtea necunoscuți”, precum Ouăbei, Mărin al lui Radu, Adam Fântână, Mantaroșie. Noua ideologie promovată de aceștia îl atrage pe Niculae, care își găsește menirea în aderarea la aceasta. Astfel, este trimis la o școală de partid și ajunge să țină discursuri țăranilor despre înscrierea la colectivă.

Dintr-un simplu simpatizant al „noii religii a binelui și a răului”, ajunge cu timpul un susținător înfocat al partidului și este trimis de Primul Secretar ca activist în satul natal pentru a supraveghea îndeplinirea planului de colectare a cerealelor. În timpul secerișului comunist, Niculae își dă seama că aplicarea ideologiei comuniste este dramatică pentru țărani, iar în urma multiplelor neînțelegeri apărute în sat este exclus din partid. Ambițios fiind, își continuă studiile, devenind inginer horticol și se căsătorește cu Mărioara, fiica lui Adam Fântână.

Noua orânduire socială își lasă amprenta adâncă asupra existenței tatălui, care nu poate concepe că reprezentanții Sfatului Popular îi încalcă proprietatea pentru a consemna cât porumb a recoltat și pentru a estima cantitatea pe care trebuie să o predea la stat. Statul opresiv îl obligă, de asemenea, să predea cotă parte din carnea, laptele sau lâna din gospodăria sa, lăsându-i o hârtie în care era notată fiecare datorie.

Catrina îl părăsește, plecând la Alboaica, după nenumărate amenințări, iar Moromete are sentimentul că nu-și mai găsește locul într-o societate nedreaptă, meditănd cu amărăciune asupra rostului său.

Tatăl este dezamăgit și de viziunea asupra vieții pe care o are fiul său, blamând, într-un dialog imaginar cu un personaj fictiv, numit Băznae, idealul comunist, pe care fiul său îl reprezintă: „Că vii tu, și-mi spui mie că suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?”.

Se concretizează astfel profundul conflict dintre două generații reprezentate de „cel din urmă țăran”, cum a fost supranumit Moromete, și „un antimorometian ca



filosofie de existență", succintă caracterizare formulată de critica literară pentru Niculae.

La vârsta de optzeci de ani, Moromete, al cărui sfârșit se apropia, exprimă în cuvinte crezul existenței sale: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!”. Ulterior decesului, cei apropiați îi relatează lui Niculae felul în care a murit tatăl său. Fără a suferi de vreo boală, se stinge lent, părăsind o realitate pe care nu o mai poate înțelege.

9.3.

Finalul

9.3 În ciuda divergențelor de opinie, fiul își iubește și respectă tatăl, purtându-i vie amintirea. Simbolul pe care acesta îl reprezintă, îl va însoți întreaga sa existență. Finalul romanului redă, în manieră nostalgică, visul lui Niculae, dominat de personalitatea puternică a tatălui, în semn de reconciliere: „În lumina veșnicei zile de vară care scaldă băătura și salcâmi de acasă apăru chiar tatăl său din grădină și o luă spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce a fost, dar de acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă cu un rezultat.”

10

Construcția  
personajului

Ilie Moromete este personajul principal al romanului, având totodată rolul de reflector în primul volum, completând perspectiva obiectivă a naratorului cu reflecții subiective.

Denumit de critica literară „cel din urmă țăran”, el întruchipează reprezentantul tipic al țăranimii patriarhale, căreia îi este specifică înfrățirea cu pământul, ale cărui roade îi asigură existența de zi cu zi.

Modelul de la care pornește Marin Preda în construirea personajului aparține realității, fiind chiar tatăl său, despre care afirmă că i-a marcat adânc conștiința. Dincolo de datele specifice realității proprii familiei, autorul creează un personaj exponențial, cu o mentalitate aparte, întruchipând singurul țăran cu înclinații filosofice din literatura română.

Trăsături

Fire contemplativă și comunicativă, exteriorizându-se, în special, prin ironie, acesta se remarcă prin originalitate și inteligență. Spectacolul vieții reprezintă, pentru el, o bucurie imensă, completată de plăcerea permanentă de a comunica: „Moromete stătea pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva.” Discuțiile din poiana lui locan reprezintă o hrană spirituală indispensabilă unei existențe măcinată de conflicte familiale, dar care are nevoie de a dialoga permanent cu semenii săi.

Dincolo de conflictele familiale, superioritatea sa este pe deplin recunoscută, fiind sugerată și prin locul pe care îl ocupă la masă, dominându-i pe toți cu privirea; această trăsătură este accentuată și de afirmația naratorului: „descopereau toți [...] că tatăl avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau”. Complexitatea firii sale transformă propria existență într-un spectacol, în cadrul căruia îmbină constatările ironice cu manifestările disimulate. De exemplu, la întrebarea puerilă a lui Nilă în legătură cu motivul pentru care trebuie să taie salcâmul, deși acesta era evident, tatăl răspunde sec: „Într-adins [...]. Așa ca să se mire proștii!”. Fiul nu înțelege sensul afirmației, dar, recunoscând în mod indirect superioritatea tatălui, o folosește ca răspuns atunci când este întrebat de frații săi de ce a doborât copacul.

Disimularea este una dintre trăsăturile definitorii ale personajului. Scena plății „foncierii” îl prezintă pe actorul Moromete, care folosește arta teatrală ca formă de protest împotriva impozitelor impuse de stat. Satisfacția sa constă în amânarea plății integrale a unei datorii care i se pare injustă.

Această trăsătură, care denotă „firea sucită” a eroului, este evidentă și în dialogul cu vecinul său, Tudor Bălosu. La întrebarea acestuia adresată lui Moromete, anume dacă vinde salcâmul, i se răspunde printr-o previziune asupra vremii, care nu are în aparență vreo legătură cu subiectul discuției: „Să ții minte că la noapte o să plouă.”. În esență, raționamentul morometian se remarcă prin complexitate:

asteptarea ploii reprezintă speranța că se va coace grâul și, din vânzarea lui, la un preț bun, familia Moromete și-ar putea achita datoriile.

Având un profund **sîmț al proprietății**, Moromete prețuiește pământul pe care îl deține, ridicându-l la rangul de simbol al libertății sale, și pe care nu vrea să-l înstrăineze. Acesta reprezintă unitate și echilibru familial, atât o valoare materială, cât și una spirituală. Drama destinului său este reprezentată de faptul că, pentru generația tânără, el reprezintă doar un mijloc de a asigura un venit substanțial. Noua orânduire socială deplasează accentul de pe valorificarea personală a produselor propriei gospodării pe relațiile comerciale. Moromete se declară un **opozant al relațiilor comerciale**, nevoit însă să le practice, fiind adesea învinuit de fiii mai mari că nu este capabil să se descurce în afaceri. Fondul sufleteșc al personajului nu se poate schimba, chiar dacă se adaptează temporar la prefacerile sociale.

**Preocupat permanent de educația copiilor săi**, pe care însă îi tratează cu ironie, dar îi deprinde de mici cu munca și **seriozitatea**, Moromete trăiește realitatea destrămării familiei sale cu neputința de a acționa. **Tehnica amânării**, specifică personajului, se dovedește distructivă în ceea ce privește rezolvarea conflictelor interne, căci familia Moromete se destramă iremediabil.

**Reflexivitatea** firii sale este evidentă prin exprimarea gândurilor personajului redată în mod sugestiv printr-un **monolog interior**, relevând dezamăgirea tatălui la plecarea fiilor săi mai mari. **Capacitatea superioară** de a judeca faptele, **autoanaliza** relevă un personaj care se remarcă prin **inteligență**. Fiind un **tată iubitor**, nu poate accepta semnele evidente ale destrămării fără ca acestea să lase urme adânci asupra conștiinței. Retragera sa, la sfârșitul primului volum, din prim-planul vieții sociale, exprimă spulberarea iluziei liniștii patriarhale, **tristetea** amară a celui care a crezut în cei apropiați, dar care i-au înșelat așteptările.

Deși la începutul celui de-al doilea volum, Moromete pare că se adaptează înnoirilor sociale, jucând rolul unui **negustor** priceput, necazurile viitoare, psihologia de viață „antimorometiană” a fiului cel mic, îl conduc către o retragere definitivă, generată de incapacitatea de a-și afla rostul într-o lume pe care o dezaprobă în totalitate.

**Modalitatea predominantă de caracterizare** a personajului este cea indirectă, trăsăturile sale reieșind din fapte, vorbe și atitudini. Personajul este caracterizat în mod **direct** de către narator astfel: „Era cu zece ani mai mare decât Catrina și acum avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva.” În mod sugestiv și sintetic, personajul se **autocaracterizează** la finalul romanului drept un om independent, având capacitatea superioară de a-și înțelege propria dramă: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!”.

Prin crearea personajului Ilie Moromete, Marin Preda dovedește, după cum nota Al. Piru, „că țărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacții sufletești nebănuite.”

În ceea ce privește stilul, romanul se remarcă prin limpezime, precizie și concizie, anticalofilism. De asemenea, Marin Preda îmbină stilului direct cu stilul indirect și indirect liber și își construiește personajele, prin limbaj, prin utilizarea ironiei și a oralității.

„Moromeții” este un mare roman prin originalitatea tipologiei și profunzimea creației”. (Eugen Simion)

Modalități de caracterizare

11  
Arta narativă

12  
Încheiere

Nicolae Breban

Specia literară – romanul

\*roman scris între 1960 și 1980

Varianta propusă:

## Animale bolnave

1. Evidențiază tema și vizlunea despre lume într-un roman modern scris între 1960 și 1980

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 12

2. Prezintă relația dintre două personaje

1 + 2 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12

1  
Încadrarea în  
epocă

Perioada postbelică a literaturii române traversează, în deceniul al șaselea, o etapă nefastă, din cauza impunerii unei cenzuri neiertătoare a partidului comunist; scrieri literare care fac excepție de la șabloanele literaturii proletcultiste aparțin unor creatori deja consacrați, precum Marin Preda, G. Călinescu, dar și noii generații de scriitori postbelici, printre care se numără și Nicolae Breban. Într-o epocă a romanului politic își găsesc făgașul de manifestare și alte tipuri de scriere, cum ar fi romanul psihologic.

Nicolae Breban este un romancier care se manifestă literar în perioada postbelică a literaturii. Romanele sale, „Francisca”, „În absența stăpânilor”, „Animale bolnave”, „Îngerul de gips”, „Bunavestire”, detaliază problematici complexe de natură existențială, relevând o înclinație a scriitorului către proza analitică, de factură psihologică. Romanul său reprezentativ este cel intitulat „Animale bolnave”, apărut în 1968.

2  
Tema

Conform criticului Dumitru Micu, „Animale bolnave» este în egală măsură un roman detectiv și roman psihologic; o carte de acțiune și o carte în care acțiunea e întreruptă spre a i se intercala ample prospecțiuni în viața interioară a unor personaje.”

Tema romanului este cea a cuplului și cunoaște două ipostaze: cuplul bărbat-femeie și cuplul stăpân-slugă. Supratema morții conferă, însă, o nuanță existențială problematicei psihologice detaliate.

3  
Definirea  
speciei

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

„Animale bolnave” aparține speciei literare roman, specie a epicii dezvoltate. Perspectiva narativă este obiectivă, naratorul relatând la persoana a treia, dar se utilizează, de asemenea, îmbinarea stilurilor direct, indirect și indirect liber. Romanul aparține curentului literar realism, prin tipologia prezentată; totuși, realismul asumat de Breban nu coincide schematizării generale, pentru că acțiunea romanului este întreprinsă de personaje care întruchipează excepții de la categorizări umane general-valabile. Realismul său este, deci, de factură atipică, denumit de critica literară „realism integral”.

4  
Încadrarea în  
tipologie

5  
Semnificația  
titlului

Titlul romanului este o metaforă a cărei semnificație rezidă în filosofia lui Nietzsche: dorința de putere transformă indivizii în *animale bolnave*. Faptul că omul e un „animal ciudat, bolnav” este accentuat prin detalieri semnificative: Paul era uimit adesea de „acel animal străin care locuia în el” și, de asemenea, descoperă, în persoana lui Gașpar, „un animal atât de tânăr și de agil care locuia în trupul lui omenesc”; Miloia posedă „o gheară de animal, tăioasă și arcuită” (o malformație nativă, un semn al diferențierii de tipologia umană). Krinitzki avea „ochii bolnavi,

6  
Elemente de  
structură și  
compoziție

fără strălucire, furișati, privind în aer ceva care nu se vede, așa cum au uneori animalele bolnave", Irina Dabici avea priviri „de animal superb, delicat, hăituit prin pădurile pline de văi, râpe, lut moale și stânci uscate”, criminalul, nebănuț de către cititor, asociat unui mister, camuflat exemplar de către scriitor, este „ca o fiară inteligentă și puternică”.

Romanul este compus din **treisprezece capitole** și un **Epilog** și este organizat pe două planuri narative: *Realia* (planul vieții sociale din Nădrag, planul anchetei) și *Utopia* (planul interior al lui Paul Sucuturdean și planul lui Krinitzki și al acoliților săi).

Planul anchetei este unul logic, rațional, cu aglomerarea detaliilor semnificative, cu prezența martorilor și a suspectilor, finalizat cu rezolvarea cazului de către plutonierul Mateiaș. Acest fir narativ al romanului se remarcă prin obiectivitate, fiind însă dublat de planul vieții interioare a două dintre personajele-cheie ale romanului, Paul și Krinitzki. Se remarcă descrierea minuțioasă a delirurilor celui dintâi și frământările ancorate în trecut ale celui de-al doilea. Planurile narative se întrepătrund, acțiunea acestuia conținând, subtextual, o meditație profundă asupra speciei literare roman, meditație de factură metatextuală.

În construirea personajelor creației românești, Breban renunță la tipologie, prezentând excepția, eroii atipici care produc surpriza insolitului, definindu-și scrierea drept „un roman al excepției”. Dorința de autoconstrucție îi caracterizează pe eroii săi, care își canalizează energiile către diverse căi de formare personală; dintre acestea, primordiale sunt iubirea și credința. Naratorul devine un complice al personajelor prin întreținerea misterului; investigația psihologiei personajelor nu constituie un scop al său, romanul nefiind unul preponderent analitic. Viața lor interioară derivă, în special, din comportamentul lor, rar apelându-se la confesiunea vreunuia dintre ele. Dintre toate personajele, Miloia se identifică misterului a cărui deconspirare se produce abia la final, fără ca cititorul să bănuiască adevărata fațetă a personalității acestuia.

7  
Planuri narative

Cele două planuri narative au doi reprezentanți principali care manifestă două atitudini contradictorii: tânărul Paul își manifestă tendința de mitizare a faptelor, plutonierul Mateiaș le demitizează, căutând adevărul și explicația rațională. Din planul utopiei fac parte atât Paul, cât și criminalul Miloia, cu deosebirea fundamentală că primul doar visează, în timp ce al doilea acționează conform lumii fanteziste în care crede. Legătura dintre ei este destul de puternică, fiecare putând reprezenta, într-un anumit moment, un dublu al celuilalt.

8  
Incipit

Romanul debutează *ex abrupto* cu notarea unor repere spațiale detectate de un personaj dezorientat, a cărei stare de incertitudine este asumată, de asemenea, de narator: „Când coborî în gara al cărei nume începea cu S., sau cu Ș., privi în jur ca să descopere orașul, dar nu era decât clădirea modestă a gării acolo în jur, câmpii triste, iar undeva în dreapta, niște munți albaștri.”

9  
Final

Finalul revine simetric la imaginea unei gări, dar planul obiectiv spațial se împletește cu cel subiectiv, interior; cititorul, deja familiarizat cu maniera personajului Paul de a îmbina realitatea cu visul, în loc să fie proiectat dinspre ficțiune spre realitate, prin intermediul finalului scrierii, este adâncit într-o lume a visului amplificat. Aceasta este prezentată printr-o frază amplă, tinzând spre incoerență, care înșiruie gândurile unui idealist, prin manifestarea stilului indirect liber: „Mergea repede [...] privind fericit în jur, la pietrele mari, albe, la verdeața foșnitoare, mătăsoasă și o clipă, două clipe, trei clipe și mai multe se simți teribil de important, totul în jur, toate ființele acelea din jur, iarba, aerul, pietrele erau atât de neputincioase, cu mult mai slabe decât el, încât putea fi el însuși, o dată, în sfârșit, un stăpân [...] înconjurat din toate părțile de supunere și lingușire, de acea supunere a pământului, de acea lingușire curată și atâțătoare a aerului, aerul acela atât de dens în care curgea acum, ca într-o apă, mișcându-și mâinile și picioarele din simplă obișnuință doar, în joacă doar, răsând de plăcere, răsând mereu icnit, ascuns de parcă aș fi făcut ceva nepermis, ceva nemaipomenit, ceva albastru sau

10

Construcția  
subiectului

adânc, sau piatră, sau frunză înaltă și umedă, sau vis curat ocrotit de îngeri răbdători, veșnic copilăroși, veșnic copilăroși, veșnic copilăroși..."

Subiectul romanului prezintă o intrigă aparent polițistă căci, în esență, el tratează relații interumane, dezvăluindu-și latura psihologică. Într-un orașel de provincie, numit Nădrag, se petrec trei crime (asupra lui Simonca, Dabici și Krinitzki) care nu pot fi, inițial, conectate logic. Deși naratorul oferă mai multe piste false, autorul, care îl înzestră pe plutonierul Mateiaș cu un adânc spirit de observație, îi conferă posibilitatea de a reconstitui faptele petrecute, descurgând ițele naratorului prin soluționări concrete și, de a demasca, spre final, criminalul.

În **expozițiune**, este prezentat Paul Sucuturdean, personajul central al romanului, un tânăr cu un psihic labil; acesta este în căutarea unui loc de muncă și ajunge într-un oraș de provincie pentru a-și câștiga existența. Călătorind cu decovilul de la gară până în Nădrag, el remarcă o femeie foarte frumoasă, îmbrăcată în negru, despre care va afla ulterior că este văduva Irina Dabici.

Paul merge la fabrică pentru a se angaja și, acolo, îl cunoaște pe Krinitzki, o prezență masivă, impunătoare, cu aerul unui predicator care le citea învățăceilor din Biblia sa scrisă cu litere chirilice. Pentru a fi primit în baraca unde stăteau muncitorii, Paul este nevoit să meargă la medic pentru întocmirea actelor medicale, moment în care află că într-un atelier al fabricii s-a petrecut o crimă: muncitorul Simonca, secretarul de partid al uzinei, fusese lovit crunt cu un ciocan. Acest fapt șocant pentru tânăr constituie **intriga** romanului.

În **desfășurarea acțiunii**, este prezentată desfășurarea unei anchete deschise în vederea investigării faptei reprobabile care angrenează reprezentanți ai autorităților, precum procurorul Alexandrescu, locotenentul Condrea, maiorul Voștinăru, plutonierul Mateiaș. Suspectul crimei este declarat muncitorul Leca, cel care avusese un conflict cu victima. Totuși, cel ucis se afla în conflict și cu predicatorul Krinitzki, căruia îi pusese în vedere că va fi concediat dacă va continua să promoveze creștinismul printre muncitori.

La baraca muncitorilor, Paul îl cunoaște pe adolescentul Dan Dabici care venea acolo pentru jocul de cărți. După un timp, are loc o a doua crimă, adolescentul fiind găsit sugrumat în propria locuință. Dan era fiul vitreg al Irinei, văduva remarcată de Paul în decovil. În seara crimei, Paul îl observă pe Gașpar, un ins dubios, activ și lucid, pătrunzând în locuința familiei Dabici și având o dispută aprinsă cu Dan, după care intrusul îl lovește și părăsește casa. Paul, văzând că trupul lui Dan zace inert pe podea, crede că a fost omorât și se întoarce la baracă în ideea de a-l anunța pe Krinitzki. Pe drum, însă, se întâlnește cu Miloia, căruia îi destăinuie ceea ce a văzut. După un timp, ambii merg la poliție pentru a declara crima. După găsirea cadavrului, Gașpar este suspectul principal, iar plutonierul Mateiaș investighează detaliat cele întâmplate. Dan Dabici avusese o dispută și cu Miloia, pe care îl ironizase pentru atitudinea umilă față de mentorul Krinitzki, cel care îl suspecta că i-a profanat Biblia cu desene obscene.

**Punctul culminant** al romanului este constituit de înfăptuirea celei de-a treia crime. De data aceasta, victima este însuși predicatorul mărinimos Krinitzki, al cărui trup neînsuflețit este găsit în râu. Această nouă faptă conduce la demascarea asasinului, care se dovedește a fi Miloia, discipolul predicatorului. Între cei doi se iscase un conflict pe motive religioase, iar Krinitzki aflase că acesta este făptașul celor două crime care zguduiseră viața liniștită a comunității din Nădrag. În momentul disputei finale, Paul este martor și, în felul său, îi povestește totul lui Mateiaș.

În **deznodământ**, Miloia își recunoaște faptele, care fuseseră deja deconspirate, iar Paul părăsește orașul plecând spre gară tot cu decovilul, acțiunea închizându-se ciclic.

Construit ca „un roman al excepției”, în care se dezvoltă psihologii deosebite care nu pot fi integrate unor tipare, scrierea literară „Animale bolnave” este „o carte care nu numai că nu tinde la reliefaarea tipicului, dar analizează particularul extrem,



11

Construcția  
personajelor

singularul, insolitul. Mai mult: pune sub semn de întrebare însăși posibilitatea unei precise clasificări morale." (Dumitru Micu, „Istoria literaturii române”)

Dincolo de epica densă și de complexitatea firelor narative, esența valorii estetice a romanului constă în alcătuirea *personajelor - excepție*: „Protagonistii nu sunt neapărat oameni obișnuiți, dar, chiar și în excepție, ei se dovedesc verosimili. Fragilul Paul e un mitoman, uriașul Krinitzki, bărbat puternic, capabil de *self-control*, Miloia ascunde sub figura lui de țarcovnic impulsuri criminale [...]. Toți trăiesc într-un mediu descris cu exactitate, așa-zicând recunoscutibil sociologic și politic.” (Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române”)

*Personajele* pe baza cărora se conturează acțiunea reprezintă psihologii umane strani, întemeiate deopotrivă pe concepția filosofică nietzscheiană a voinței de putere și pe cea dostoevskiană a adâncirii în abisurile conștiinței. Criticul literar Ion Simuț detectează o manieră specific brebaniană de construire a personajelor, axată pe complementaritate în cadrul cuplului. Trăsăturile personajelor sunt în relație de interdependență, reliefată atât prin contraste, cât și prin similaritate: „Așa cum Miloia este replică la Krinitzki, Paul este replică la Miloia, deci o replică la replică, iar în continuare Gaspar este o replică la Paul.” (Ion Simuț, „Orchestrație de dubluri”)

Paul Sucuturdean este *personajul principal* al romanului și reprezintă individul a cărui existență reală se supune imaginarului. În relație cu titlul, *boala* de care suferă este o *gravă incapacitate de a-și stăpâni imaginația debordantă*, aceasta producând, de fiecare dată, o distorsionare a realității, pe care o percepe eronat. În termeni clinici, el suferă de mitomanie. Stăpânit de porniri animalice, ca și alte personaje ale romanului, el nu se poate sustrage determinărilor impuse de acestea: „Cine știe câtă vreme mai trecuse de când sta acolo Paul și sporovăia și în timp ce gura îi umbla cu atâtea vitejie, amestecând tot felul de lucruri citite în cărțuli fără început și fără sfârșit, cu altele care izvorau atunci în mintea lui înfierbântată și auzindu-le de multe ori el însuși era prins de mirare de acel animal străin care locuia în el și care vorbea cu buzele sale și asta era singurul lor lucru comun.”

Tânărul debusolat simte permanent nevoia de protecție exprimată în mod inconștient chiar de sine, prin invocarea unor simboluri feminine: „[...] când dorm, mintea mea începe să uruie, totul devine foarte complicat, dacă îmi aduc aminte că am mers pe o stradă oarecare de la un pom, un salcâm, să zicem, până la alt salcâm, deodată apare în dreapta un gard [...] unul pe care crește iederă, și încă o iederă vie, înflorită, și una din flori e ciudat de mare [...] și mă privește numai pe mine, cu o insistență ciudată și obositoare.” În lipsa materializării acestora, el se refugiază lângă personalitatea puternică a predicatorului, care îi satisface nevoia de protecție reală.

Portretul său fizic denotă *fragilitate* derivată din *labilitate psihică*, axată pe un defect nativ de a nu reuși să deosebească visul de realitate.

*Mateiaș*, opusul său, al cărui ajutor inconștient în soluționarea anchetei i-l oferise chiar Paul, îl caracterizează cu obiectivitate ca fiind „un tânăr de douăzeci și trei de ani”, „un ins dezvoltat cu întârziere, gândind uneori nici cât un preadolescent, cu lecturi multe și variate [...] cu o anumită defecțiune a memoriei.” În continuare, plutonierul face observații asupra incapacității tânărului de a deosebi realitatea de „non-realitate, de fantezie, vis”. Remarcă, de asemenea, legătura sufletească puternică dintre acesta și predicator, catalogându-i deopotrivă drept *ciudați* și *năstrușnici*, dar care, prin asemănare, au reușit să stabilească un canal de comunicare de care polițistul era total străin.

Cele două personaje, Paul și Mateiaș, se află într-o relație de antiteză, fiecare dintre ei fiind negația celuilalt. Mateiaș, singurul reprezentant al autorităților capabil însă să-l înțeleagă pe Paul și, cu ajutorul lui, să dezlege enigma crimelor, se remarcă prin fler și răbdare, printr-o pornire neobosită de a cerceta, printr-o

permanentă ancorare în realitatea probelor și a detaliilor semnificative. Opusul său, Paul, este cuprins de logoree până la delir, debitează continuu povești nuanțate, având vocație literară. Nu poate acționa de unul singur și se refugiază permanent, cu credulitate și inocență, la adăpostul faptelor celorlalți. Cu toate că tânărul are grave probleme de sănătate, devine personajul-cheie în elucidarea misterului crimelor la care e, într-un fel, martor și despre care nu poate relata în mod exact, ci tot fantasmagoric. Sinceritatea sa și perspicacitatea plutonierului conduc către restabilirea ordinii planului real la finalul romanului.

Personajul principal este caracterizat direct atât de celelalte personaje, cât și de narator, acesta din urmă creând impresia că Paul este fascinat de propriile sale minciuni: „Paul știa că adevărul nu interesează pe nimeni.” În mod indirect, personajul este caracterizat prin fapte, vorbe, atitudine, ca fiind un ins sensibil, inocent, care se refugiază într-o lume fantastică, refuzând neîmplinirile lumii reale. Fiind un singuratic, nu se poate adapta realității căreia îi aparține, dar este capabil de a admira sincer calitățile unui om deosebit cum este predicatorul.

**Relația cu celelalte personaje** denotă curățenia sa sufletească. Față de Krinitzki, el se simte inferior, admirându-l și purtându-i o simpatie deosebită. Cu Miloia, cel care îi intermediase relația cu predicatorul, este prieten sincer, împărtășindu-i gândurile sale și neputând niciun moment să-l bănuiască de fapte reprobabile. Deși atât Paul, cât și Miloia sunt prezenți, într-un fel sau altul, la înfăptuirea crimelor, Paul nu leagă logic amănuntele și nu reușește, de unul singur, să demaște criminalul.

Pe Irina Dabici, femeia în negru, Paul o admiră sincer și o ridică la rangul de ideal erotic dorind-o, ca și Gașpar sau Titus, dar neavând curajul de a recunoaște public ceea ce simte pentru ea. Fascinația nenorocirii care o domină este, de asemenea, un punct de referință al admirației tânărului.

Paul Sucuturdean este un personaj inedit, cu o fire rudimentară, capabil să se bucure de lucruri mărunte, timid și retras, într-o permanentă căutare a protecției din partea celor din jur; inocentul infantil al romanului se constituie ca personaj-cheie al enigmei sale centrale.

**Krinitzki** se remarcă prin superioritate morală, care determină reacții admirative din partea celor din jur. Portretul său fizic accentuează această superioritate construindu-i o imagine idealizată, supraumană: „[...] un bărbat de vreo cincizeci de ani, cu barba frumoasă, nu prea mare, deasă, castanie”, „Paul înmărmuri când văzu cât era de înalt și puternic, parcă atingea tavanul cu creștetul capului și tavanul afumat, cu tencuiala căzută și crăpată, părea însuși cerul când omul acela trecea pe sub el.”

Din punct de vedere moral, personajul se remarcă prin **mărinimie**; în ciuda aparenței masive, sufletul său deborda **bunătate și smerenie**: „Dar tocmai această blândețe și smerenie pe care și-o impunea acest om atât de puternic speria mai mult decât dacă el și-ar fi arătat violența.” Prin aceste calități, șlefuite de voință în timp, personalitatea sa este dominatoare, constituindu-se ca lider al celor din jurul său.

Krinitzki este, prin excelență, un singuratic cu temeri puternice față de ceilalți și față de sine. Stăpânirea reacțiilor năvalnice denotă inteligența personajului, capacitatea de a gestiona situațiile critice. Atunci când se simte privit și ascultat de toți, teama sa izvorăște din suflet și se manifestă prin gesturi și mimică, el trebuind să lupte cu sine pentru a înfrânge pornirile instinctive. De altfel, teama de sine este o trăsătură axială a personalității acestuia: avea „o anumită spaimă de forța sa și de firea sa violentă”.

Bunătatea și temperamentul vulcanic moderat prin inteligență se completează cu tăria de caracter, însuși Miloia spunând despre Krinitzki următoarele: „Băicuțu e însă un om tare, mai tare decât toți cei de aici la un loc [...] ei îl urăsc și o să-l omoare pentru că-i întrece în bunătatea inimii.”

Violența, impulsivitatea și răzvrătirea, care îi erau specifice înainte de a descoperi calea credinței, s-au metamorfozat, cu timpul, în autodominare,

naratorul afirmând că propovăduirea Bibliei de către predicator era întreprinsă cu o „umilință creștină dusă până la anulare totală”.

Cei apropiați îl admiră sincer și îi apreciază calitățile de lider. În relație cu Paul Sucuturdean, se dovedește a fi *omenos*, îngrijindu-l în momentele de delir și caracterizându-l, în mod direct, drept „un suflet curat și chinuit”. Ambii au în comun predispoziția spre însingurare doar că, în timp ce Paul trăiește în lumea sa de vis, Krinitzki înfruntă realitatea prin propovăduirea unei religii a iubirii.

Personajul exercită fascinație atât asupra plutonierului Mateiaș, care îl consideră „un spirit superior”, cât și asupra lui Miloia, cel mai credincios prozelit al său, construit de autor ca *replică* a maestrului. Însă, în timp ce Krinitzki domină forțele lăuntrice prin inteligență, Miloia este stăpânit de niște demoni interiori izvorâți dintr-o tulburare psihică.

Miloia sau Donesie Micula este un personaj enigmatic. Până la un punct, pentru a întreține misterul, naratorul relevă trăsături ale sale doar aparente, iar aparența acestuia se construiește, în special, pe devotamentul față de predicator și prin slăbiciunea caracterului său: „era atât de timid, femeiesc de sensibil, atât de ușor de intimidat”, „ucenic umil al lui Krinitzki, era, se pare, mai neajutorat și mai slab decât Paul și poate de aceea se refugiase cu atâta putere lângă puternicul Krinitzki și mai ales lângă învățătura sa, unde slăbiciunea era o virtute, o forță chiar”.

Slăbiciunea sa în raport cu ceilalți derivă din teama de manifestare a adevăratei sale firi violente. Refugierea în învățăturile creștine îi conferă un loc privilegiat lângă un om mai puternic decât el, precum și posibilitatea de a fi apreciat pentru devotament.

Portretul său fizic completat cu trăsături morale, alcătuit de Paul, prin intermediul caracterizării directe, denotă efeminarea sa, dar și capacitatea de a disimula, inducându-i în eroare pe cei din jur: „Era cel mai caraghios dintre toți prozelitii lui Krinitzki pentru că avea un glas atât de subțiratic și feminin și roșea atât de repede, încât nu putea minți în niciun fel, la cea mai mică minciună era prins imediat de către omul cel mai neîndemânatic”.

Deși aparența îl exclude din start din rândul suspectilor de crimă, el le înfăptuiește dovedind o dereglare psihică majoră, patologică. În cazul primelor două omoruri, el se erijează în apărătorul absolut al lui Krinitzki, anihilându-l pe Simonca pentru că-i interzisese predicatorului să propovăduiască învățăturile biblice. Pe Dan Dabici îl omoară deoarece era suspectat că profanase cartea sfântă a maestrului și pentru că îl considera pe Miloia un discipol ridicol al lui Krinitzki și îl trata cu ironie.

Inexplicabilă devine cea de-a treia crimă, Miloia omorându-l chiar pe cel pe care îl admira cel mai mult. Mobilul are, totuși, o explicație logică întrucât criminalul se temea să nu fie denunțat. Însă, tăria de a se confrunta cu un om superior derivă din latura patologică a psihicului său labil. Ultima crimă este un act de suprimare îndreptat și asupra sinelui, căci cei doi formează un cuplu indestructibil. Rătăcirea minții sale însă îl împinge la a omorî cu seninătate, cu impresia împlinirii unei misiuni sacre.

Cerebralul Mateiaș îl caracterizează pe Miloia prin prisma faptelor reprobabile drept „un instinctual [...] individ stăpânit de complexe de inferioritate, un ins care acționa spontan, lipsit brusc de simțul măsurii, violent”. Criminalul este un personaj straniu, menit să surprindă cititorul prin acțiuni de care acesta nu îl credea capabil; răbufnirile sale violente devin o refulare determinată de atitudinea pozitivă adoptată alături de Krinitzki, incompatibilă cu fondul său psihic dereglat.

Personajele-excepție conturate de Nicolae Breban fascinează cititorul prin complexități psihologice nebănuite, angrenate într-o intrigă polițistă de calitate a acumulărilor progresive a probelor, a surprizei rezolvării enigmei crimelor.

„Nicolae Breban înscrie în proza românească de după 1944 una din experiențele cele mai interesante. O experiență prin care, spărgând toate clișeele unui realism transformat prin dogmatizare în opusul său, romanul tinde să își asume «realismul integral».” (Dumitru Micu)

Varianta propusă:

## Femeia în roșu

1. Evidențiază particularitățile de construcție a romanului scris după 1980

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11

2. Prezintă particularitățile de construcție a unui personaj

1 + 2 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 11

1  
Încadrarea în epocă

Postmodernismul desemnează o mișcare culturală și estetică prin care arta se îndepărtează de modelele generale oferite de modernism. Ruptura de modern este evidentă, în special, în cazul raportării artiștilor la realitate; demarcației clare a realului de fictiv i se opune echivalarea celor două coordonate. În cazul postmodernismului, artele sunt intergate existenței, iar existența este considerată o artă în sine.

Postmodernismul românesc apare pe fondul unor condiții socio-politice care favorizează inovația artistică. Regimul comunist generator de literatură proletcultistă determină tinerii scriitori să caute, în literatura universală, maniere noi de exprimare în vederea depășirii unor canoane vide ca valoare estetică, pentru a se putea exprima, în mod voalat, împotriva dictaturii și a cenzurii.

Școlile literare ale ultimei jumătăți a secolului al XX-lea îmbină mai multe orientări, de la modernism, la realismul socialist și neomodernism, până la postmodernism. Generația optzecistă, reprezentată de scriitori de valoare ai literaturii române, se remarcă prin adoptarea nonconformistă a curentului literar amintit, în sincronizare cu dezideratele universalității.

2  
Apariție

În legătură cu romanul „Femeia în roșu”, o scriere profund originală a literaturii române, Mircea Cărtărescu afirmă: „Femeia în roșu apare, simbolic, imediat după decembrie 1989 (Editura Cartea Românească, București, 1990), deschizând o nouă epocă literară (și o nouă concepție despre literatură) în proza românească. Nu e lipsit de interes faptul că, dintre cei trei autori, doi sunt critici și teoreticieni literari [...], iar al treilea [...] este unul dintre prozatorii cu cel mai evident apetit teoretic din ultimii ani, Mircea Nedelciu. [...] E o carte-puzzle, multietajată [...], în care alternează registre și tonuri narative de o neobișnuită bogăție și în care «peticele» intertextuale realizează un colaj în care nuanțele diverselor epoci colizionează într-un haos ordonat. Nu forma cărții este însă lucrul cel mai important în cazul *Femeii în roșu*, ci filosofia ei.”

3  
Definirea speciei

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

4  
Încadrarea în tipologie

„Femeia în roșu” este un roman postbelic (apărut după 1980), de factură postmodernă. Trăsăturile mișcării literare inovatoare sunt următoarele: prezența celor trei autori, pluriperspectivismul, metascritura, intertextualitatea, tehnicile moderne de alcătuire a subiectului (colajul, palimpsestul, relativizarea raportului realitate-ficțiune), limbaje incompatibile, prin gama variată de procedee narative: parodia, pastșa, referințele livrești, registre stilistice amestecate etc.

5  
Instanțele  
comunicării  
narative

**Relația autor-narator-personaje** se schimbă complet în cadrul romanului postmodern singular în literatura română. Cei trei autori se dedublează, constituind ipostaze ale unui narator „colporteur” (relatează o acțiune la care n-a participat, dar în care se implică afectiv, cunoscând-o bine din mărturia unui apropiat care a trăit-o direct și în numele căruia pretinde că vorbește); ei devin personaje ale propriei cărți, cu nume fictive care provin de la inițialele celor reale: Emunu (Mircea Nedelciu), A. (Adriana Babeș), Emdoi (Mircea Mihăieș). Cei trei *corei*, așa cum se autodefinesc, au o „participație propriu-zisă” și, deci, o contribuție „simultană sau succesivă” și colaborează la scrierea romanului, circulând din universul real în cel fictiv și invers, fapt care produce anularea postmodernă a granițelor dintre realitate și ficțiune. Ei participă la anchetarea morții eroinei centrale, strâng mărturii și documente, cercetează locații existente în plan real etc.

În legătură cu romanul, autorii consideră că acesta reprezintă „o uriașă construcție imaginară, atemporală și atopică, la care participă zeci de minți și sute de suflete. [...] Ea derivă din stratul de adâncime al poveștilor, pe cât de senzaționale, pe atât de reale, ale anilor '30: Chicago, prohibiție, jazz, emigrație, criminalitate protejată politic. Adică niște realități care au primit astfel de nume: Al Capone, Bonnie și Clyde, John Dillinger. În jurul întâmplărilor adevărate din viața personajului nostru am fabulat fără opreliști.”

6  
Repere  
spațiale și  
temporale

**Reperele spațio-temporale** se manifestă într-o mișcare permanentă în funcție de viziunea auctorială, aglomerând fapte, documente sau concluzii parțiale și conferind impresia unei dezordini generale. Spațiul desfășurării construcției epice este extins de la meleagurile românești (București, Comloșul Mare, satul bănățean Lunga, Timișoara, Constanța) pe teritoriile altui continent (America, Chicago). Coordonata temporală oscilează între prezentul naratorilor către trecutul anilor 1920-1934, al exodului către Lumea nouă americană de dinainte de Primul Război Mondial, al prohibiției americane până în 1947, anul decesului eroinei centrale; reperele temporale se extind astfel către prezentarea unor evenimente derulate pe o coordonată vastă, de jumătate de secol.

7  
Semnificația  
titlului

Titlul romanului este o referință la o ecranizare cinematografică a poveștii de dragoste dintre româncă Ana Cumpănaș-Sage și banditul John Dillinger. *Femeia în roșu* reprezintă un simbol al feminității care pornește de la o legendă: pentru bani sau din gelozie, Ana îl trădează pe amantul său, atrăgându-l într-o cursă organizată de poliția care îl vâna de mult timp. După ce vizionează împreună un film la cinematograful, Ana, îmbrăcată într-o rochie roșie, aruncă o batistă (semn stabilit cu oamenii legii), iar aceștia se năpustesc asupra gangsterului. Simbolistica paratextuală, completată de prezentarea alambicată a unui destin, se extinde către a desemna idealul literaturii, evoluția ei către găsirea unei noi semnificații prin intermediul procedurilor inovatoare postmoderne.

8  
Elemente de  
structură

**Structura** romanului se axează pe simetrie; atât începutul, cât și finalul se constituie dintr-un capitol intitulat „Autopsie”; celelalte douăsprezece capitole cu titluri în limba latină desfășoară, pe coordonata unei morți suspecte generate de un destin misterios, o poveste complicată de multiplele perspective narative.

**Incipitul** romanului introduce cititorul în lumea fictivo-reală a senzaționalului: „*La început se deschid ochii, urechile și se închide gura. Cu alte cuvinte, ascultă, privește și taci!*”. **Finalul** închide simetric romanul, deschizând însă, în imaginația lectorului, noi posibilități de reflecție asupra sa: „Acesta era finalul cărții noastre la sfârșitul lui august 1986. Acum, după rescrierea din august-septembrie 1987, finalul arată cam așa: *La început se deschid ochii, urechile...*”



Subiectul „romanului despre senzațional”, așa cum îl definesc cei trei naratori, este unul complex, prin multiplicarea perspectivelor narative, prin relativizarea raportului dintre realitate și ficțiune într-un conglomerat de păreri, referințe exacte, documente fictive etc.

Acțiunea scrierii are drept punct de pornire un articol realizat de un american, identificat drept Sursa 1, în legătură cu fapte petrecute cu 50 de ani în urmă față de timpul acțiunii propriu-zise. Inserarea fragmentară a pasajelor din articolul intitulat „Un personaj enigmatic” și apărut în presă, în 1985, declanșează acțiunea propriu-zisă: „Acum 50 de ani, o tânără din Comloșul Mare l-a denunțat pe faimosul gangster american Dillinger”.

Istoria de senzație petrecută cu 50 de ani în urmă, a cărei eroină centrală este Ana Persida Cumpănaș, îi reunește pe cei trei naratori, A., Emunu, Emdoi, în vederea demarării cercetărilor cu privire la acest „personaj enigmatic”.

În continuare, construcția narațiunii se axează pe reconstituirea destinului tinerei românce Ana Cumpănaș, prin investigarea surselor: Sursa 2 (o rudă îndepărtată a Anei), Sursa 3 (doamna P.), Sursa 4 (doamna T.), Sursa 5 (istoricul Thomas B.), Sursa 6 (domnul G.), Sursa 7 (doamna T.), sursa 8 (tușa Lena). La acestea se adaugă documente și precizări nuanțate referitoare la viața româncei.

În capitolul intitulat „Succesiune temporală”, se dezvăluie, pe scurt, destinul unei femei frumoase, „și la față, și la corp”, conform depoziției sursei a doua. Înainte de 1914, la stăruința părinților, Ana se căsătorește cu Ciolac și apoi pleacă în America, unde rămâne văduvă și cu un băiat de la soțul decedat; îl cunoaște pe Dillinger, cel care o ajută să intre în afaceri și să deschidă un bordel, sub titulatura de „restaurant, hotel cu cafebar”, și să vândă băutură în vremurile grele ale prohibiției americane.

Un moment de cumpănă al destinului său este acela când este cerută de soție de către amantul ei, chestorul din Chicago; condiția acestuia ca Ana să-i cedeze jumătate din averea ei o determină să refuze cererea în căsătorie, fapt care îi aduce declinul. Ana este arestată și ispășește paisprezece luni de închisoare, confiscându-i-se întreaga avere. În schimbul retrocedării averii și al dobândirii unei false identități pentru a părăsi, în siguranță, America, ea se angajează să-l predea pe temutul gangster Dillinger, căutat de poliție de multă vreme. Scena morții banditului a rămas memorabilă; invitându-l pe Dillinger la cinematograful *Biograph*, anunță oamenii legii și, la ieșire, Ana, care purta o rochie roșie, aruncă o batistă și o ridică (semnalul stabilit cu autoritățile) pentru ca poliția, care încercuise deja cinematograful, să-l recunoască pe bandit; acesta este împușcat pe loc, conform sursei a doua: „Chestorul a ridicat pistolul către Dillinger. Dillinger l-a lovit peste mână. Atunci a fost ciuruit așa de tare că nici creierul nu i l-au putut scoate pentru analize. [...] Dillinger zăcea însângerat la pământ. Tușa a fost dusă la poliție, apoi eliberată și imediat a plecat din America.”

După o vreme în care ea călătorește pentru a i se pierde urma, în anii 1935-1936, se înapoiază în țară cu spaima că membrii bandei lui Dillinger o urmăresc ca să o pedepsească. Stabilindu-se inițial la Constanța și mutându-se, ulterior, în Timișoara, Ana duce în continuare o viață opulentă, visând să se întoarcă în America. Într-o zi, însă, este găsită moartă, cauzele decesului fiind neelucidate: stătea pe pat, „în furou, cu genunchii la gură, cumva crispată”; deși autopsia relevă decesul din cauze naturale („miocardită și aortită cronică”), cei care o cunosc nu acceptă această variantă, ci preferă să creadă că destinul i-a fost curmat prin crimă, un final demn de o legendă.

La aceste date ale reconstituirii generale ale unui destin se adaugă multe amănunte susținute de surse. Moartea soțului ei, Ciolac, este considerată misterioasă, iar băiatul Anei, Steve, se pare că ar fi fost conceput cu un grec, asociat al femeii. Bordelul pe care îl deține avea intrarea mascată de o cabină telefonică, iar clienții săi proveneau din medii sociale diverse, bandiți sau oameni ai legii, persoane influente ale vremii.

Unii sunt convinși că Ana era analfabetă și că avea pe cineva care o ajuta când venea vorba de corespondență, alții susțin că ea învățase să scrie pe parcurs și că doar se prefăcea analfabetă pentru a verifica nestingherit loialitatea persoanei care îi ținea corespondența sau a lui Tony, asociatul său, cu care se presupune că are un copil și care este protejat de Al Capone. În vremea prohibiției, după Primul Război Mondial, grecul Tony, omorât după puțin timp de o bandă rivală de gangsteri, o aprovizionează cu alcool, iar afacerile ei prosperă. Pe Ana Cumpănaș o cheama, de fapt, Ana Sage, prin căsătorie cu un bogătaș de origine română, Alexander Sage (Alexandru Suci). Văzând însă că afacerile soțului sunt în declin și că acesta profită de averea ei, se desparte de el.

Mobilul denunțului Anei pare să fie, în viziunea unora, aviditatea de bani, iar pentru alții, doar gelozia femeii. Din documente oficiale, furnizate de domnul G., reiese că Ana era „proxenetă” și se sustrage pedepsei, prin trădare. Zvonurile despre moartea Anei sunt multiple, Sursa 3, de exemplu, susținând că a fost sugrumată.

Destinul lui Dillinger este și el supus multiplelor perspective, fiind relatat tot prin intermediul surselor: *proiecționistul* filmului despre moartea gangsterului, biograful său, traducătorul unor documente referitoare la acesta.

Rămas orfan de mamă de mic, John Herbert Dillinger alege o cale obscură de afirmare, începând cu furtul și continuând cu darea de mită, tentativa de evadare, jafuri, tâlhării, răpiri, crime. În închisoare, acesta este asimilat de o bandă criminală și se bucură de protecția răufăcătorilor. Urmărit fiind de poliția din toate statele, reușește să se sustragă de fiecare dată, recurgând chiar la operații estetice sau de ștergere a amprentelor.

Moartea sa este și ea învăluită în mister; unii susțin că a ieșit din cinematograful însoțit de două femei, Ana și Polly, o prietenă a celor doi, că nu a auzit somațiile agenților și, prin urmare, aceștia au deschis focul, glonțele străpungându-i, în mod violent, capul: „Un glonte îl străpunge prin partea stângă a capului. Al doilea îi intră prin ceafă și în iese prin ochiul drept”. Nuanțele tragice ale acestei executări se amplifică prin descrierea bărbatului care iese vesel din cinematograful (deși filmul se referea la executarea unui acuzat de crimă), pentru că acesta plănuia ca, ziua următoare, să părăsească țara pentru a se refugia în Mexic: „E vesel. O veselie sinceră, netrucată. Un bărbat care iese din cinematograful însoțit de două femei frumoase.”

Manifestările admirative ale americanilor la aflarea morții violente a banditului sunt paradoxale și incontroabile; aceștia îi aduc un ultim omagiu căutând să-i vadă trupul, la morgă, sau înmuindu-și batistele în sângele său, rămas pe caldarâm, în fața cinematografului.

Amănuntele narative din jurul celor două personaje devenite simbolice se completează cu multiple alte declarații, autorii recunoscându-și neputința de a discerne între adevăr și ficțiune, tocmai pentru că subiectivitatea depozițiilor nu poate genera obiectivitate și pentru că „senzaționalul se hrănește din senzațional”.

Simbolică este și autopsierea femeii de 55 de ani, corelată cu o autopsie întreprinsă asupra textului, căci literatura „înseamnă: a tăia pentru a înțelege”. Mesajul general al romanului este de factură metatextuală și se referă la autopsierea realității/ ficțiunii. Pentru că lumea înseamnă transcriere de fapte, iar transcrierea reprezintă imaginarul mai mult decât realul, lumea este imaginară. Concluzia aceasta de factură postmodernistă se referă la abolirea granițelor dintre realitate și ficțiune, procedură dezvoltată predilect în întreg romanul. Trupul autopsiat al Anei este prezentat în analogie cu *trupul* literaturii române supus schimbărilor generate de epoci literare. Scrierea romanului unui destin se desfășoară astfel în paralel cu romanul scrierii unui roman, iar scopul final al ambelor demersuri literare comasate se concentrează asupra aflării unor noi semnificații.

Autorii scrierii, reprezentanți ai cititorilor avizați, pornesc după informații în vederea alcătuirii unui roman palimpsest din date ale reconstituirii existenței unei persoane prin multiplicarea vocilor narrative. Conglomeratul românesc se întemeiază pe interferențe între registrul literar elevat (roman de factură psihologică) și cel de consum care vizează senzaționalul (romanul polițist).

**Ana Cumpănaș-Sage, femeia în roșu**, este personajul principal al romanului. Portretul ei este compus din lumini și umbre, create de multiplele perspective/surse narrative. Dincolo de subiectivitatea celor care au cunoscut-o, împletită adesea cu pornirea acestora spre fabulație, ea reprezintă simbolul feminității, eternului feminin cu existența misterioasă.

Destinul său are drept sursă de inspirație realitatea, prezența femeii de origine română, îmbrăcată în roșu, care l-a trădat pe celebrul gangster fiind pomenită în presa vremii; asupra existenței sale însă se înfiripă o legendă pe care autorii din zilele noastre ar dori să o clarifice, să o transforme într-o relatare obiectivă, de presă. Oglinzile multiple în care se reflectă personalitatea ei nu oferă însă certitudini, ci doar supoziții, fapt care adâncește misterul eternizării feminității.

Portretul său fizic denotă frumusețe și senzualitate: „o femeie foarte frumoasă, și la față, și la corp” sau „Ana Persida C. a fost o femeie plină, robustă chiar, blândă din fire, calmă”.

Cutezanța ei este evidentă încă din anii tinereții când, împreună cu soțul vârstnic cu care părinții o obligaseră să se căsătorească, pleacă în lume urmându-și visul de a ajunge în America. Provenind dintr-o familie săracă de țărani, Ana reușește să-și depășească destul de repede condiția, tot prin cutezanță.

Această trăsătură morală a eroinei se completează cu abilitatea de a se adapta noilor cerințe, de a-și găsi protectori, de a se îmbogăți prin metode ilicite, iar această abilitate derivă, în principal, din instinctul său de conservare foarte dezvoltat.

Rămânând văduvă de tânără, ea dovedește **calități de lider**, conducându-și propria afacere în Chicago și devenind una dintre cele mai bogate femei. Caracterul său puternic, dorința de a păstra ceea ce a agonisit, sentimentele, poate, înșelate o conduc către trădare, singura modalitate de a-și răcăpăta libertatea.

Ana Cumpănaș este prezentată ca fiind o femeie pe cât de frumoasă, pe atât de abilă, de stăpână pe sine, trădând **instincte puternice**. Vulnerabilitatea sa în fața unui final violent se explică prin teama permanentă de banda gangsterului trădat, de care fuge și se ascunde și care, în accepțiunea unora, o găsește și o omoară pe loc: „Ea era moartă, în cameră, pe recameu. Ceva anormal. Gheara morții se așternuse pe chipul său.”

11  
Încheiere

Destinul ei reconstituit de cei trei *corei* este o întruchipare a imaginației, ca și literatura însăși. Autopsia efectuată de iubitul ei din tinerețe, care ajunsese medic legist, reprezintă un episod care mimează o realitate crudă menită să înlăture jocul ficțiunii, cu toate că lectorul este mult mai atras de povestea romanțată a unei existențe similare cu a literaturii căreia trebuie să i se găsească un sens.

Romanul „Femeia în roșu” este captivant pentru oricare tip de lector, pentru că reprezintă o îmbinare spectaculoasă dintre metodele și procedeele puse la dispoziție de arta scrisului, alăturând rafinamentul caricaturii, parodiei, senzaționalului, frescei sociale și existențiale.

Varianta propusă:

## Chirița în provincie

Încadrarea în epocă	<p>Criticul literar Al. Piru afirma că „adevăratul teatru național s-a născut în Moldova sub direcția lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri”. Acesta din urmă debutează în dramaturgie la o vârstă fragedă, cu patru comedii, dintre care s-au păstrat doar două, anume „Farmazonul din Hârlău” și „Cinovnicul și modista”, acestea fiind tipărite în „Repertoriul teatrului național din Iași”, în 1840. Dintre operele literare scrise de Alecsandri în vederea reprezentării scenice se remarcă ciclul „Chirița”, alcătuit din comediele „Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă” (1850), „Chirița în provincie” (1852), cântonete „Cucoana Chirița în voiaj” (1868) și farsa „Cucoana Chirița în balon” (1876).</p>
Definirea genului literar	<p>Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în <b>acte</b>, alcătuite, la rândul lor din <b>scene</b>, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, în mod <b>indirect</b>, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, <b>dialogul</b> determinând înaintarea acțiunii. <b>Intervenția directă</b> a autorului este evidentă doar prin <b>didascalii</b>.</p>
Definirea speciei literare	<p><b>Comedia</b> este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care provoacă râsul prin surprinderea unor moravuri sociale sau situații umane, având un final fericit și un rol moralizator. <b>Comicul</b> este o categorie estetică având drept efect râsul, determinat de contrastul dintre aparență și esența naturii personajelor, și manifestat prin mijloace specifice de realizare. <b>Formele de manifestare a comicului</b> sunt foarte variate: comicul de situație, comicul de caracter, comicul de limbaj, comicul de moravuri, comicul de intenție, comicul de nume.</p>
Tipuri de comic	
Încadrarea în specie	<p>„Chirița în provincie” este o <b>comedie de moravuri</b>, care înglobează toate tipurile de comic; a fost jucată pentru prima oară în 1852, pe scena Teatrului Național din Iași. <b>Tema</b> ei constă în satirizarea moravurilor sociale feudale, fundamentată pe contrastul puternic dintre esență și aparență.</p>
Enunțarea temei	<p>Piesa este structurată în <b>două acte</b>, împărțite pe <b>scene</b> construite pe baza schimbului de <b>replici</b> dintre personaje; pe parcursul acestora se prezintă în mod gradat <b>conflictul dramatic principal</b>, dintre condiția umilă a personajelor și intenția de a fi considerați reprezentanți emancipați ai înaltei societăți. Comedia satirizează dorința de parvenire a micii boierimi, prin intermediul <b>reprezentanților ei tipici</b>, boierul de țară, Grigore Bârzoii și soția sa, Chirița.</p>
Elemente de structură	<p><b>Titlul</b> piesei asociază numele de factură comică al personajului central, Chirița, cu proveniența sa provincială, aflată în discrepanță cu pretențiile de ființă nobilă, pe care aceasta le are.</p>
Semnificația titlului	<p><b>Reperele spațiale</b> sunt bine determinate, acțiunea petrecându-se, în cea mai mare parte, la Bârzoieni, la moșia cocoanei Chirița. În ceea ce privește <b>coordonata temporală</b>, evenimentele se petrec înainte de 1848, perioada istorică de ascensiune a micii boierimi.</p>
Repere spațio-temporale	<p><b>Subiectul</b> scrierii reprezintă o continuare a acțiunii din comedia anterioară, scrisă de Alecsandri, „Chirița în Iași”, care o înfățișează pe protagonistă în căutare de gineri pentru a-și mărita fiicele, pe Aristița și pe Calipsița. Nemulțumită fiind de pretendenții Brustur și Cociurlă, cu care vrea să le mărite tatăl, ea merge la Iași pentru a le găsi soți pe măsura pretențiilor sale. Doi escroci, Pungescu și Bondici, sunt luați drept nobili până când, la un bal, ei trișează la cărți și sunt demascați și</p>
Construcția subiectului	



închiși. Bărzoii apare la timp pentru a-și lua fetele acasă și a le mărita cu cei aleși de el, iar Chirița este dezamăgită că a pierdut ocazia de a-și căpătui odraslele la Iași.

Piesa prezintă în continuare dorința de parvenire a protagonistei, hotărâtă fiind să nu renunțe la aspirațiile nobile, adoptând tot ceea ce este la modă. Pe fiul Guliță vrea să-l însoare cu Luluța pentru zestrea acesteia, iar ea își dorește să ajungă soție de ispravnic. Deși, aparent, planurile îi reușesc, până la final îi sunt dejucate de tânărul Leonaș.

Operele literare ulterioare continuă, într-o notă comică, aventurile Chiriței. Canțoneta „Cucoana Chirița în voiaj” redă impresiile protagonistei în urma călătoriei cu vaporul și cu trenul la Paris, iar farsa „Cucoana Chirița în balon” prezintă dorința ei de ascensiune, de a vedea, într-un voiaj inedit, noi orizonturi.

„Chirița în provincie” se axează pe satirizarea dorinței de parvenire a micii boierimi; Chirița, o reprezentantă de seamă a acestei clase sociale, are pretenția de a instaura la Bârzoieni reguli conforme cu moda din Paris. La aceasta se adaugă ambiția de a ajunge soție de ispravnic și dorința de a-și însura fiul, pe Guliță, cu Luluța, pupila ei, pentru ca averea acesteia să nu fie înstrăinată. Se conturează astfel **conflictul central** al piesei, reprezentat, pe de-o parte, de disputele aprige ale Chiriței cu toți cei apropiați, încercând să instaureze moda pariziană la Bârzoieni, pe de altă parte reliefând strădania ei, eșuată însă, de a-și mări averea prin căsătoria fiului său și prin avansarea socială, până la mult-doritul titlu de soție de ispravnic.

Conflictul  
central

După ce și-a măritat cele două fete, Chirița se ocupă de educația mezinului familiei, un tânăr de 14 ani, care se comportă aidoma unui copil răsfățat, reliefând precaritate educațională. După cum cere moda, i-a angajat profesor de franceză, pe „monsieur Șarlă”, cu care însă acesta nu face niciun progres. Dornică de a schimba obiceiurile de la Bârzoieni, Chirița călărește, ca la Iași, fumează și impune celor din jur să se comporte după bunul ei plac. Astfel, Grigore Bârzoii e nevoit să poarte haine incomode, „straie nemțăști”, care îl fac să arate ca un „negustor de farfurii” și să se adapteze tuturor schimbărilor impuse de soție, tânjind după modul de viață tradițional.

Nici atunci când Chirița așteaptă cu nerăbdare vești de la soțul ei în legătură cu isprăvnicia, nu renunță la eticheta la modă, punându-l pe Ion, servitorul, să aducă răvașul cu șervet și talger. La aflarea veștii că este, în sfârșit, „isprăvniceasă”, se manifestă zgomotos, debordând de veselie pentru că și-a mai împlinit „o ambiție”.

Un alt plan ascuns al Chiriței, anume acela de a-l însura pe Guliță cu Luluța, eșuează, fiind dejucat de tânărul Leonaș, prieten din copilărie cu fata, care tocmai s-a întors de la studii din străinătate. După ce acesta îl demască pe ispravnicul corupt a cărui slugă vindea jeluitorilor un curcan, pe care aceștia îl ofereau plocon, Bârzoii este demis, Leonaș fiind numit în înalta funcție. Luluța se prefacă nebună, pentru a întârzia logodna cu Guliță, și dorește să fie logodită cu o femeie, care e de fapt tânărul travestit în actriță.

Piesa se sfârșește cu triumful cinstei și tinereții, întruchipate de cuplul Leonaș-Luluța și cu pedepsirea ambițiilor deșarte și a corupției.

Formele de manifestare a comicului se remarcă prin varietate, fiind astfel identificabile comicul de situație, comicul de caracter, comicul de limbaj și comicul de nume.

Tipuri de  
comic

În ceea ce privește **comicul de situație**, piesa abundă în întregime de situații comice. De exemplu, atunci când Ion aduce răvașul trimis de la Iași de Grigore Bârzoii, deși cu toții sunt nerăbdători să afle vestea, Chirița îi cere slugii să-l înmâneze așa cum cere eticheta, cu șervet și farfurie. Ion se conformează, dar așază, greșit, răvașul în palmă, peste el pune șervetul și abia apoi talgerul, spre nemulțumirea stăpânei.

**Comicul de caracter** este, de asemenea, sugestiv reprezentat. Chirița și Bârzoii întruchipează, într-o manieră caricaturală, două tendințe contrare, anume cea inovatoare și cea conservatoare. Protagonista piesei reprezintă parvenitismul și snobismul boierului de țară, nemulțumit de condiția sa umilă. Totuși, ea are meritul de a susține progresul social, propunând celor apropiați un alt mod de viață. Soțul

său, deși se opune cu vehemență schimbărilor, vociferând mereu, se conformează pentru a-i face pe plac soției. Mezinul familiei, tânărul Guliță, întrușchipează tipul retardatului, căruia cu toții se străduiesc să-i facă pe plac. Deși are 14 ani, el rămâne „Gulița neneacăi”, răsfățat și protejat de aceasta în mod excesiv.

În ceea ce privește limbajul, comicul este savuros; se remarcă o notă pregnantă regional moldovenească („și”, „tâne”, „cumnățâco”, „nineacă”, „litopisățu”), dar și amestecul comic de cuvinte românești și franțuzești. Chirița ajunge să afirme că a învățat ea însăși franceza și traduce cu nonșalanță expresii românești intraductibile: „boire une cigarette”, „tambour d'instruction”, „pour les fleurs de coucou”, „parler comme l'eau”. Guliță, care învață franceza cu profesorul angajat, din snobism, de mama sa, se pricepe la fel de bine ca și aceasta, ajungând la niște cuvinte inexistente: „furculision”, „fripturision”, „învărtision”.

Anticipând maniera numelor comice utilizată magistral de Caragiale, Alecsandri își numește personajele astfel încât să sugereze trăsături de caracter.

Chirița Bârzoii sugerează condiția lor socială reală, anume niște oameni umili de la țară. Guliță sugerează, prin sufixul diminutival, retardul, iar Șarlă, varianta neaoșă a lui Charles, duce cu gândul la șarlatanie, pe care o practică atunci când pretinde că îl învață franceză pe băiat.

În ceea ce privește construcția personajelor, Alecsandri o conturează sugestiv pe protagonistă, celelalte personaje fiind schițate pe baza unei trăsături pregnante de caracter.

Construcția  
personajului

Chirița este personajul central al comediei. Ea întrușchipează tipul boieroaicei de țară, măcinată de dorința de parvenire.

Acesteia i se subordonează acțiunile sale din piesă, combinându-se cu ambiția și perseverența, dar care, nefiind caracteristice unei ființe superioare, se destramă rapid, personajul fiind nevoit să se mulțumească doar cu ceea ce are.

Trăsături

Trăsăturile ei reies, în principal, în mod indirect, din fapte, vorbe, atitudini. Mitocănia ei periferică se află în contrast puternic cu dorința de a fi la modă, de a se da drept o doamnă din înalta societate. Astfel, devine ridicolă prin pretențiile nefondate pe care le are: fumează, deși nu-i place obiceiul, călărește, deși îi este foarte greu, îi achiziționează soțului „straie nemțăști”, foarte incomode, cochetează cu bărbatii, primește răvașe doar cu talger și șervețel, îi angajează fiului profesor particular cu care să învețe limba franceză, pe care îl strigă „monsieur Șarlă”. Eroina cochetează cu Leonaș, devenind penibilă în manifestări. Deși avea pretenția unei doamne respectabile, ea se pretează la gesturi ademenitoare față de un tânăr.

Cu subordonații, este autoritară și agresivă, dar propriii copii au parte de o educație precară. Guliță este răsfățat peste măsură și încurajat atunci când greșește. Deși el pare de-a dreptul retardat, are pretenția, înșușită de la mamă, de a învăța franceză. Nici Chirița nu știe limba, dar pretinde că îl testează pe acesta, pocind, din incultură, cuvintele la modă.

Limbajul Chiriței ilustrează incultura, lipsa de educație și snobismul. El devine savuros prin amestecul exprimării moldovenești cu franțuzismele („tambour d'instruction”, „fleurs de coucou”, „parler comme l'eau” ș.a.).

Chirița este lăcomă și de aceea vrea să-și însoare fiul cu Luluța, pentru ca averea acesteia să rămână în familie. Nu are niciun scrupul la gândul că Luluța și Leonaș se iubesc sau că fata nu-l dorește pe Guliță de soț.

Pe parcursul comediei, planurile ei se ruinează, iar Chirița asistă neputincioasă la deșurarea lor de către un om cu suflet nobil și foarte inteligent. Binele învinge, iar ea își reia locul la Bârzoieni, fără a învăța ceva din experiențele nefaste.

Încheiere

Așadar, după cum afirmă și Al. Piru, Chirița, protagonista comediei, „este o mică moșiereasă cu ifose, personificând snobismul și arivismul micilor proprietari de pământ care nu vor să se lase mai prejos de burghezia parvenită bonjuristă în imitarea modelelor aduse din Occident și de marea boierime în gustarea traiului bun pe spinarea țăranilor.”

## Varianta propusă: O scrisoare pierdută

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-o comedie.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 12

2. Ilustrează tipurile de comic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 12

3. Reliefează particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12

4. Evidențiază relația dintre două personaje.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12

- |                  |  |
|------------------|--|
| 1                | I. L. Caragiale este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, cunoscut          |
| Încadrare în     | fiind ca cel mai însemnat dramaturg român, ca autor al comedii                                   |
| epocă            | „O scrisoare pierdută”, „O noapte furtunoasă”, „D’ale carnavalului”, „Conu Leonida               |
|                  | față cu Reacțiunea” și al dramei „Năpasta”.  |
| 2                | Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea                  |
| Definirea        | sunt divizate în acte, alcătuite, la rândul lor din scene, prin care se marchează                |
| genului literar  | intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă,            |
|                  | în mod indirect, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care                  |
|                  | comunică între ele, dialogul determinând înaintarea acțiunii. <b>Intervenția directă</b> a       |
|                  | autorului este evidentă doar prin <b>didascalii</b> .  |
| 3                | Comedia este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care provoacă                 |
| Definirea        | râsul prin surprinderea unor moravuri sociale sau situații umane, având un final                 |
| speciei literare | fericit și un rol moralizator. <b>Comicul</b> este o categorie estetică având drept efect râsul, |
|                  | determinat de contrastul dintre aparență și esența naturii personajelor, și manifestat           |
|                  | prin mijloace specifice de realizare.  |
| 4                | Piesa de teatru „O scrisoare pierdută” este o comedie de moravuri, considerată                   |
| Încadrarea în    | capodopera scrierilor caragialiene. Aceasta a fost reprezentată scenic pe 13                     |
| tipologie        | noiembrie 1884, la Teatrul Național din București, fiind publicată în același an.                |
| 5                | Tema comediei este reprezentată de satirizarea moravurilor sociale, manifestate                  |
| Enunțarea        | pe fondul luptei politice, în vederea desemnării unui candidat pentru Adunarea                   |
| temei            | Constituantă, în anul 1883.  |
| 6                | Titlul desemnează un obiect de șantaj politic, o banală scrisoare amoroasă, care                 |
| Semnificația     | devine un bun de preț pentru cine o deține, atât la centru, în București, cât și în              |
| titlului         | provincie, în capitala unui județ de munte, acolo unde are loc și acțiunea piesei.               |
|                  | Aceasta este mereu pierdută, semn că niciunul dintre cei care dorește să o                       |
|                  | folosească în mod abuziv nu este demn de statutul pe care și-l dorește. În cel mai               |
|                  | fericit caz, se întoarce, într-un final, la „andrisant”.   |
| 7                | Piesa de teatru conține patru acte, împărțite pe scene construite pe baza                        |
| Elemente de      | schimbului de replici dintre personaje; pe parcursul acestora se prezintă în mod                 |
| structură        | gradat conflictul dramatic principal, de natură politică. Cele două tabere beligerante           |
|                  | sunt reprezentate de două partide, fiecare dintre ele susținând câte un candidat.                |
|                  | Nae Cațavencu, lider al unei grupări independente, desprinsă din partidul de                     |
|                  | guvernământ își dorește să câștige alegerile, deși oficialitățile județului, prefectul           |
|                  | Ștefan Tipătescu și șeful partidului, Zaharia Trahanache, îl susțin pe Farfuridi. La             |

8  
Repere spațio-  
temporale

acest conflict principal se adaugă conflicte secundare, cum ar fi apariția cetățeanului turmentat, revolta cuplului comic Farfuridi-Brânzovenescu, primirea depeșei cu numele noului candidat impus de la centru, evoluția inversă a grupărilor adverse.

Încă de la începutul piesei, sunt fixate reperele spațiale și temporale, acțiunea desfășurându-se „în capitala unui județ de munte, în zilele noastre”; lipsa individualizării prin nume propriu a locației conferă conflictului caracter general, iar referința temporală este o aluzie la campania electorală din 1883, de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Expozițiunea comediei constă în schimbul de replici dintre două personaje: Ștefan Tipătescu, prefectul județului de munte și Ghiță Pristanda, polițaiul orașului - capitală de județ. Tipătescu se arată revoltat de știrile citite cu glas tare din ziarul local, „Răcnetul Carpaților”, al cărui proprietar este chiar rivalul său politic, Nae Cațavencu. Respectivul articol acuză guvernul de faptul că lasă conducerea județului „în ghearele unui vampir”.

9  
Construcția  
subiectului

Autoritatea prefectului se află în contrast puternic cu slugărmicia afișată de polițai, care îl aprobă aproape la fiecare cuvânt, deși, de cele mai multe ori își dovedește ignoranța, întrebându-l, de exemplu, pe Tipătescu: „Ce-i aia bampir?”. Atitudinea sa umilă este chiar sursă pentru nonsensuri, alăturând cuvântului „curat”, constituit ca un tic verbal aprobator, cuvântul „murdar”.

După ce Tipătescu se calmează, este dispus să asculte „istoria” lui Ghiță referitoare la seara precedentă, mai ales că acesta se vaită de bugetul redus al numeroasei sale familii. Prefectul îi amintește că „a tras condeii” la arborarea steagurilor din oraș, însușindu-și niște bani publici. Lamentațiile polițaiului, precum „familie mare renumerație mică, după buget” sunt sancționate verbal de vigilența stăpânului: „dacă nu curge, pică... Las' că știm noi!”.

Intriga piesei este introdusă sub forma relatării de către Pristanda a unei întâmplări banale. Cu o seară înainte, se oprișe să asculte la ferestrele casei lui Cațavencu, acolo unde se adunau opozanții politici ai lui Tipătescu. Stăpânul casei le spune că a intrat în posesia unei scrisori compromițătoare pentru „bampir”. Trasul cu urechea este întrerupt de un chibrit aprins, aruncat pe fereastră, în direcția lui Ghiță.

După ce Tipătescu părăsește încăperea, nefiind lămurit în legătură cu istorisirea polițaiului, acesta din urmă, printr-un monolog sugestiv, face referiri la dificultatea „misiei de polițai”, dar afirmă că se ghidează mereu după vorbele soției: „pupă-l în bot și papă tot, că sătulul nu crede la ăi flămând”.

Meditează apoi la situația privilegiată a stăpânului, pe care îl caracterizează în mod direct, astfel: „Conu Fănică: moșia-moșie, funcția-funcție, coana Joițica-coana Joițica, trai neneaco, cu banii lui Trahanache.” Chiar acesta din urmă îl întrerupe șirul gândurilor, intrând revoltat în încăperea, vorbind despre „soțietatea coruptă” și despre cei care se ghidează după „enteres”. Ca argument suprem al revoltei, el își citează fiul, afirmând că „unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!”, ceea ce relevă platitudinea gândirii amândurora.

Desfășurarea acțiunii debutează deci cu prezentarea altui personaj memorabil. Într-o manieră caracteristică omului atins de senilitate, utilizând frecvent ticul verbal al amânării, „ai puținică răbdare”, Zaharia Trahanache îi comunică prefectului, reîntors în scenă, că adversarul lor politic deține o scrisoare amoroasă compromițătoare scrisă chiar de Tipătescu pentru Zoe Trahanache. Într-un limbaj de o scandaluoasă familiaritate, îndrăgostitul o invită pe soția prietenului său la el acasă: „vino tu, la cocoșelul tău care te adoră ca totdeauna și te sărută de o mie de ori.” Comicul de situație este foarte sugestiv, căci soțul încornorat se străduiește să îl calmeze pe amantul nervos, afirmând că totul e „o plastografie”, deși scrisul acesteia seamănă leit cu al prefectului.

Tipătescu reacționează cu impulsivitate, fiind violent în exprimare: „Îl împușcă! îi dau foc!”, pe când Trahanache, stăpânit și diplomat, arăta doar îngrijoare pentru reacția soției, sugerându-i prefectului doar „puținică răbdare”.

Zoe, care ascultase întreaga discuție, este foarte supărată, nu pentru că aflase soțul ei, ci pentru că scrisoarea urma să fie publicată, ceea ce ar fi dus la compromiterea ei publică.

Prin șantaj, Cațavencu urmărea obținerea susținerii membrilor partidului de guvernământ pentru a ajunge în Adunarea Constituantă. Pe de altă parte, Farfuridi, candidatul partidului, îl bănuiește pe Trahanache de trădare și vine la prefect împreună cu Brânzovenescu pentru a cere lămuriri: „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi.”

În timp ce în scenă se află Tipătescu și Zoe, își face apariția cetățeanul turmentat, care dorește să aștepte cu cine să voteze și care lămurește drumul scrisorii buclușe. După ce Zoe o pierde din neglijență, acesta o găsește întâmplător, dar este surprins de Cațavencu în timp ce o citea sub un felinar. Politicianul recunoaște imediat scrisul adversarului său și îl invită pe cetățean „la o țuică”, prilej pentru a subtiliza documentul compromițător.

Pristanda aduce vești de la Cațavencu, care pretinde, în schimbul scrisorii, „ori o mie de poli, ori deputăția”. Trahanache se dovedește, de această dată, mai abil decât adversarul, anunțând că a găsit niște acte falsificate de Cațavencu și propune să acționeze tot prin șantaj.

Actul al doilea debutează prin satirizarea modalității mai-marilor județului de a calcula voturile politice. Astfel, Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu consultă listele electorale, gândindu-se cum ar putea să obțină voturi, evident tot prin constrângeri sau falsuri, de la electorat. Deși Trahanache îi asigură pe cei doi de loialitatea prefectului, iar aceștia par a-i înțelege pe deplin punctul de vedere, trimit totuși o depeșă la București prin care îi acuză de trădare. Când ajung însă la semnarea acesteia, Farfuridi demonstrează din nou capacități intelectuale reduse, deși se mândrea cu profesia sa de avocat: „Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!”.

La ordinul lui Tipătescu, Pristanda îl arestează pe Cațavencu, scotocind peste tot, „prin toate colțișoarele”, în căutarea scrisorii, dar fără niciun rezultat. Zoe dezaproabă arestarea șantajistului, pentru că ar fi vrut să discute cu el în vederea rezolvării conflictului pe cale amiabilă; tensiunea sporește atunci când aceasta citește în ziarul „Răcnetul Carpaților” că, în numărul următor, va fi publicată „o interesantă scrisoare sentimentală a unui înalt personaj din localitate către o damă de mare influență”.

Acest anunț o determină pe femeia voluntară să decidă singură susținerea candidaturii adversarului și încearcă prin orice mijloc să îl convingă și pe Tipătescu de justetea hotărârii ei. După plânsete și leșinuri, afirmă cu autoritate, deși femeile nu aveau drept de vot: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu [...] În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu, luptă cu mine...”.

Cațavencu este adus din arest pentru a vorbi cu Zoe. Chiar dacă Tipătescu își dezvăluie din nou latura impulsivă a personalității, spunându-i că nu dorește să-l susțină, Zoe rămâne la fel de fermă: „eu te aleg, eu și cu bărbatul meu”.

Rugămintele și farmecul amantei, care apelează la sentimentalisme pentru a fi convingătoare, numindu-l pe Fănică „dușmanul inimii” sale, bărbatul amoretat cedează: „Domnule Cațavencu, ești candidatul Zoii, ești candidatul lui nenea Zaharia, prin urmare și al meu! Poimăine ești deputat!...”.

Cetățeanul turmentat reîntră în scenă, acuzându-l pe Cațavencu de furtul scrisorii. La întrebarea sa recurentă, „eu cu cine votez”, denotând deruta masei electorale, Tipătescu îi răspunde că îl susțin cu toții pe Cațavencu. Farfuridi și Brânzovenescu sosesc și ei pentru a-i acuza de trădare.

Punctul culminant al piesei îl constituie apariția depeșei aduse de Pristanda și înmânate prefectului, prin care li se cere de la centru să sprijine candidatura lui Agamemnon Dandanache.

Actul al treilea debutează prin prezentarea unei ședințe electorale, desfășurată în sala Primăriei și prezidată de Trahanache. Cei doi candidați la deputăție rostesc



discursuri menite să convingă audiența. În esență, acest lucru evidențiază superficialitatea lor intelectuală, incultura.

Discursul lui Farfuridi este mereu întrerupt de vociferările simpatizanților lui Cațavencu, în special din cauza ideilor enunțate, aceasta ilustrând magistral comicul de limbaj al piesei. Incapacitatea de a susține idei coerente și logice este evidentă, rămânând memorabilă formularea absurdă: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!”.

Discursul contracandidatului este și mai ridicol, ilustrând demagogia personajului, fundamentată pe lipsa de cultură. Pentru acesta, dictonul latin „honeste vivere”(„trăiește cinstit”) devine „oneste bibere”(„bea cinstit”). Cuvântarea sa se remarcă prin formulări lacrimogene și patriotarde, prin fraze lipsite de logică: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire.”

După terminarea discursurilor, Trahanache, știind că pe Cațavencu îl poate șantaja cu polița falsificată prin care își însușise bani de la Societatea „Aurora Economică”, anunță drept candidat pe Agamemnon Dandanache. Această situație imprevizibilă produce o învâlmășeală teribilă, iar Cațavencu pierde pălăria în a cărei căptușeală se află scrisoarea.

Acțiunea actului al patrulea se petrece în grădina casei lui Zaharia Trahanache. Zoe și Tipătescu sunt intrigati de dispariția lui Cațavencu petrecută imediat după anunțarea candidatului, gândind că el pune la cale un plan teribil de răzbunare.

Acest ultim act este dominat de personajul nou, trimisul de la centru, avansat politic tot în urma unui șantaj, așa cum însuși povestește cu dezinvoltură. O persoană influentă își uitase paltonul în casa lui; scotocind prin buzunare, găsește o scrisoare de amor, adresată acestuia de către soția unui prieten. După ce o folosește, șantajistul afirmă nonșalant că nu are de gând să o returneze pentru că o mai poate utiliza și cu altă ocazie.

Dandanache este un personaj pitoresc, despre care chiar autorul afirmă că e „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu”. Atins de senilitate, „petic și sâsăit”, îl ia pe Tipătescu drept soțul Zoei, iar pe Trahanache drept prefect.

Într-un final apare și Cațavencu, mărturisindu-i umil doamnei că a pierdut scrisoarea, care este adusă însă de cetățeanul turmentat, omul cinstit, fost poștaş, care o returnează „andrisantului”. De această dată, cu toții îl îndeamnă să voteze pentru Dandanache, deși niciunul nu credea în capacitatea acestuia de a-i reprezenta la Cameră. Pedepsindu-l cu eleganță, pentru faptele sale reprobabile, Zoe îl încredințează lui Cațavencu misiunea de a conduce banchetul organizat în onoarea noului candidat.

Deznodământul prezintă desfășurarea festivității, la care participă toate personajele piesei, într-o atmosferă generală de bună dispoziție. Cu toții sărbătoresc, uitând parcă de spectacolul scandalos al alegerilor. Finalul piesei este reprezentat de scurtul discurs demagogic rostit de Cațavencu în onoarea deputatului: „După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! [...] Iată binefacerile unui sistem constituțional!”.

Mijloacele de realizare a comicului în piesa de teatru sunt variate, conferind substanță capodoperei comice. În ansamblu, piesa se axează pe reliefaarea comicului de situație, evident în următoarele ipostaze: prezența triumphiului conjugal, a cuplului de factură comică Farfuridi-Brânzovenescu, evoluția lui Cațavencu de la ipotetic învingător la statutul de învins, confuzia cu substrat, fapte neprevăzute, cum ar fi apariția și dispariția scrisorii, alegerea lui Dandanache ca reprezentant al județului.

În ceea ce privește comicul de caracter, la Caragiale, personajul este un exponent tipic al unei clase umane. După cum afirma Garabet Ibrăileanu, personajele sale „fac concurență stării civile”, în sensul că sunt atât de bine conturate, încât trăiesc parcă independent de paginile cărții. Criticul literar Pompiliu

10  
Mijloace de  
realizare a  
comicului

Comicul de  
caracter

Constantinescu a încadrat aceste personaje într-o tipologie comică, identificând următoarele tipuri: încornoratul, primul amorez, cocheta și adulterina, demagogul, cetățeanul, raisonneur-ul, servitorul.

#### Comicul de moravuri

În ciuda acestei tipizări comice, eroii săi au și numeroase trăsături care îi particularizează, conferindu-le caracter de unicitate. De exemplu, trăsătura dominantă a lui Cațavencu este demagogia, dar, pe lângă aceasta, el reliefează și alte însușiri: este semidocht, meschin, arivist, ambițios, arogant. În legătură cu acest tip de comic, autorul afirmă că „natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit; unul e sucit într-un fel, altul într-altfel, fiecare în felul lui, încât nu te mai sature să-i vezi și să faci haz de ei”. De aici derivă un alt mijloc de realizare a comicului, anume **comicul de moravuri**. Prezentarea tarelor sociale este menită a oferi divertisment publicului, dar și a moraliza, îndrumând spre evitarea situațiilor ridicole în viața de zi cu zi.

**Comicul de limbaj** este evident în exprimarea personajelor piesei, care dau dovadă de incultură și lipsă de logică. Excepție fac însă două dintre ele, care se remarcă prin corectitudinea exprimării: Ștefan Tipătescu și Zoe Trahanache.

#### Comicul de limbaj

La restul personajelor, cuvintele sunt deformate în manieră comică prin pronunția greșită: „bampir”, „famelie”, „renumeratie”, „enteres”, „prințip”, „soțietate”; se remarcă, de asemenea, utilizarea etimologiei populare: cuvântul „capitaliști”, folosit impropriu desemnând „locuitorii capitalei” sau „liber-schimbist” pentru „elastic în concepții”. Sunt încălcate regulile gramaticale și logice, în formulări ca: „ne-am rătăcit împreună”, „ora 12 trecute fix”, „un popor care nu merge înainte stă pe loc”. Personajele prezintă stereotipii verbale sau comportamentale: „ai puținică răbdare”, „curat murdar”, „Eu am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg” sau chiar insuficiența intelectuală: „[...] ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimic; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în părțile esențiale.”

#### Comicul de nume

**Comicul de nume** caragialian este foarte sugestiv, autorul dovedind rafinament în alegerea potrivită a numelui fiecărui personaj. Numele de Zaharia Trahanache face referire la senilitatea acestuia și la capacitatea lui de a se mula după „enteres”, „trahanaua” fiind o cocă moale. Ștefan Tipătescu posedă un nume derivat de la cuvântul „tip”, ceea ce îl încadrează într-o tipologie comică, cea a junelui-prim. Numele lui Nae Cațavencu este derivat de la substantivul „cață” dar poate fi asociat și „cațaveicii”, o haină cu două fețe, reprezentând deopotrivă demagogia și ipocrizia. Agamemnon Dandanache, denumit în mod hilar Agamiță sau Gagamiță, prezintă, în nume, o alăturare ridicolă între invocarea războinicului cuceritor al Troiei și derivatul de la cuvântul „dandana”, aluzie la încurcătura pe care o produce în piesă. Tache Farfuridi și lordache Brânzovenescu poartă „nume cu rezonanțe culinare” (G. Ibrăileanu), care sugerează inferioritatea, vulgaritatea, prostia. Ghiță Pristanda, personajul care oscilează între oamenii puterii, fără a fi capabil de a lua singur decizii, are un nume provenit de la jocul moldovenesc, „pristandaua”, în care se bate pasul pe loc dintr-o parte în alta fără a se înainta. Cetățeanul turmentat este un personaj simbolic, neindividualizat prin nume propriu, ci printr-o trăsătură pregnantă, pentru că el reprezintă poporul derutat, care nu știe ce să aleagă pentru a-și asigura viitorul.

11

#### Construcția personajului

#### Zaharia Trahanache

Personajele comediei sunt construite pe baza **contrastului dintre esență și aparență**. Aceasta se concentrează pe prezentarea triunghiului conjugal soț-soție-amant, ai cărui membri doresc să pară oameni onești, dar își dovedesc din plin imoralitatea.

**Zaharia Trahanache**, „venerabilul neica Zaharia”, cel care întruchiează **tipul încornoratului simpatic**, este unul dintre **personajele principale** ale piesei. El este caracterizat în mod direct, încă de la începutul comediei, de către autor, în didascalii, ca fiind „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții”. Prin deținerea conducerii atâtor organizații ale statului creează impresia unui model de comportament uman, dar această idealizare nu este deloc compatibilă cu personajul.

## Trăsături

Atitudinea sa stârnește de multe ori râsul, denotând **degradarea prin senilitate**. De altfel, autorul îl caracterizează și prin nume, care denotă **zahariseală, ramolism**, dar și capacitatea sporită de a fi modelat după interes. O notă în plus a degradării o reprezintă ticul său verbal, „ai puținică răbdare”, care îl conferă timpul necesar pentru a gândi bine ceea ce spune. Limbajul folosit îl caracterizează **în mod indirect**, încadrându-l în seria **semidocților** piesei.

Deși dă dovadă de **viclenie** pe parcursul piesei, preferă să se complacă în situația de încornorat naiv, nedorind să strice prietenia cu Tipătescu sau relația de compromis cu Zoe.

Încă de la prima apariție în scenă își dovedește **ipocrizia**, spunând că scrisoarea, pe care i-o arătase Cațavencu este un fals. Este, însă, capabil să i-o reproducă, pentru că o citise „de zece ori”, semn că aceasta avea mare importanță pentru el. Este chiar **insinuant** când îi povestește prefectului despre documentul citit: „Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare! Să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!”.

Trahanache este cel care îl sugerează impulsivului prefect să aibă „puținică diplomatie”, ceea ce dovedește faptul că este un **om politic versat**, care știe că mânia nu este o soluție pentru a obține ceea ce își dorește. La finalul piesei, el afirmă cu aceeași **diplomație** caracteristică: „eu n-am prefect eu am prieten”.

**Violenta** venerabilului este evidentă în special atunci când descoperă documentul falsificat de Cațavencu, gândindu-se să răspundă șantajului tot cu șantaj pentru a scăpa cu onoarea nepătată: „Apoi, dacă el umblă cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri”. Aluzia la dictonul lui Machiavelli, „Scopul scuză mijloacele”, este evidentă, căci ambii oameni politici se ghidează după învățătura acestuia, fără a ține cont de valorile moralei.

Trahanache își dovedește **imoralitatea** în special atunci când, împreună cu Farfuridi și Brânzovenescu, falsifică lista alegătorilor, îmbogățind-o cu numele unor simpatizanți, care nu aveau drept de vot.

În aparență, personajul se arată indignat pentru că majoritatea celor din jur se ghidează numai după „enteres”, raportându-se la cuvintele fiului său, care denotă o **gândire plată**, ca și a tatălui. În esență însă, și venerabilul procedează la fel, având două scopuri bine determinate: înăbușirea scandalului cu scrisoarea, pentru a readuce liniștea femeii iubite și amantului ei, și propunerea unui candidat decrepit pentru a se asigura în continuare de sprijinul guvernului.

**Aparent naiv și lent în gândire**, el este acela care are soluții concrete pentru orice situație, plănuiind cu calm fiecare decizie pe care o ia. Figura sa este însă puternic luminată de iubirea pentru Zoița și de statornicia prieteniei cu Tipătescu.

În **relație cu Zoe**, „cea mai distinsă prezență feminină” din opera dramatică a lui Caragiale, așa cum o numește critica literară, Trahanache este **abil** în a păstra aparențele pentru că o iubește foarte mult, sfârșind mereu prin a-i face pe plac. Aceasta are încredere deplină în farmecele pe care le exercită asupra soțului, căci, fără a-l consulta decide în numele lui că îl va susține pe Cațavencu. Soțul încornorat se preocupă permanent de reacțiile emoționale ale soției, pe care o știe foarte sensibilă și simte nevoia să o ocrotească părintește.

În **relație cu Tipătescu**, Trahanache este cel care, cu abilitate, îi temperează ieșirile impulsive, îndemnându-l către o atitudine diplomatică. Prietenia dintre ei este considerată un bun de preț la care niciunul nu dorește să renunțe. Plimbările împreună, vizitele reciproce îi apropie, creând o relație bazată pe afecțiune, chiar dacă, în esență, aceasta conține o latură profund ipocrită.

Construit din umbre și lumini, personajul caragianian farmecă până astăzi publicul spectator sau cititor, opera literară „O scrisoare pierdută” fiind cea mai complexă și rafinată comedie a literaturii române, păstrându-și valențele dincolo de trecerea timpului. Deși orice comedie ascunde o dramă, aceasta are menirea de a delecta și de a corecta în același timp moravurile sociale, prin artă.

## Relația cu celelalte personaje

Varianta propusă:

## Jocul ielelor

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text dramatic.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10

2. Ilustrează modalitățile de construcție a unui text dramatic.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10

3. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 10

4. Prezintă relația dintre două personaje.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 10

1  
Încadrare în  
epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern, fiind unul dintre reprezentanții perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală. **Dramaturgia** camilpetresciană se remarcă prin abordarea unei specii literare noi, anume **drama de idei**, cât și prin tematica ei, recurentă și în operele epice.

Prima variantă a dramei „**Jocul ielelor**” datează din 1916 și se fundamentează pe atitudinea negativă pe care i-o provoacă autorului bătaia cu flori de la șosea, o parodie nereușită după bătălia de la Verdun. În 1945-1946, varianta este reluată și publicată în formă definitivă în ediția „Teatru”, alături de alte opere dramatice.

2  
Definirea  
genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, în mod indirect, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3  
Definirea  
speciei literare

**Drama** este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație. **Drama de idei** este un tip de dramă de factură eseistică, în care se prezintă confruntarea între teze, luând aspect de dezbatere. Acțiunea acesteia este schematică, în favoarea prelungirii dialogului. Deși este întemeietorul acestei specii literare în literatura română, Camil Petrescu îi neagă valoarea estetică, preferând denumirea de **dramă de conștiință** sau **dramă a absolutului**: „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni... Teatrul de idei e o nesfârșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân [...] Viața e mai cuprinzătoare decât Ideea.”

4  
Enunțarea  
temei

Tema generală a scrierii este drama cunoașterii absolute. Dacă în romanele camilpetresciene, personajele centrale integrate tipologiei intelectualului lucid însetat de absolut eșuează, în ceea ce privește perfecțiunea în iubire, în piesă se dezvoltă **tema dreptății absolute**, valoare promovată cu tărie de eroul ei central, Gelu Ruscanu.

5  
Semnificația  
titlului

Titlul, „**Jocul ielelor**”, este o metaforă, care are la bază valorificarea unui mit autohton pus în legătură cu omul modern și reprezentând aspirația acestuia către absolut. La semnificația titlului face referire, în cadrul piesei, personajul Penciuлесcu: „Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământescă și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori

cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate cobori pe pământ.”.

Pornind de la credința populară a întrupării spiritelor la miez de noapte, nefaste pentru muritori, autorul dramei asociază tradiția apariției ieielor cu viziunea asupra ideilor pure, cu nostalgia absolutului. Acest joc al idelilor îl prinde în mrejele sale pe Gelu Ruscanu, care nu se mai poate salva.

Drama de idei este structurată în **trei acte**, alcătuite din **scene**, care se bazează pe schimbul de **replci** dintre personaje. Modul de expunere dominant este **dialogul**, reliefând natura personajelor și determinând înaintarea acțiunii. **Reperele spațiale și temporale** sunt fixate exact; acțiunea se desfășoară în București, la redacția ziarului de factură socialistă „Dreptatea socială”, al cărui director este Ruscanu, și începe în mai 1914, pe fondul izbucnirii Primului Război Mondial.

Piesa de teatru este structurată pe **două planuri**: **Utopia**, plan reprezentat de personajul principal, și **Realia**, planul celorlalte personaje. Cele două planuri se află în **relație de opoziție**.

**Conflictul fundamental** al dramei se axează pe înfruntarea între teze: ideea de dreptate absolută, pentru care militează eroul central, și dreptatea comună, a compromisurilor, la care aderă ceilalți eroi ai dramei, dintre care se remarcă personalitatea puternică a lui Șerban Saru-Sinești. Pe lângă acest conflict extern, drama are drept fundament **conflictul interior**, la nivelul conștiinței personajului principal.

În **expoziție** este anunțată o campanie de presă inițiată de Gelu Ruscanu împotriva ministrului Justiției, anume Sinești, acuzat că, în urmă cu șapte-opt ani, o asasinase pe bătrâna Manitti, distrugându-i testamentul pentru a-și însuși banii și bijuteriile acesteia. Gelu, care fusese în trecut amantul Mariei Sinești, primise de la aceasta o scrisoare, în care i se relatau fapte grave comise de soțul ei.

**Intriga** piesei prezintă hotărârea lui Ruscanu de a face publice faptele reprobabile ale celui care devenise reprezentantul cel mai înalt al Justiției, neputând suporta ca un criminal delapidator să ocupe o poziție atât de înaltă.

Această hotărâre de a restabili „dreptatea socială”, în sensul ei absolut, atrage după sine numeroase presiuni ale unui individ foarte influent. Pentru a-l determina pe Ruscanu să renunțe la campania de presă, Sinești recurge la un șantaj sentimental minuțios elaborat.

Inițial, promite eliberarea din temniță a lui Petre Boruga, membru al partidului socialist din care face parte și Ruscanu, condamnat la cincisprezece ani de închisoare pentru grevă și pentru că palmuise un procuror. Eroul central este profund impresionat de drama familiei Boruga, căci copilul își așteaptă tatăl acasă, iar soția se hotărăște să divorțeze pentru a-și reface viața, deși își iubea foarte mult soțul. Gelu nu poate însă renunța la ideea de dreptate absolută, chiar dacă este sfătuit de colegii de partid să salveze familia de la destrămare.

Următoarea etapă a șantajului sentimental o constituie întâlnirea lui Gelu cu mătușa sa, Irena, trimisă la redacție de Sinești pentru a-și convinge nepotul să nu publice știrile compromițătoare. Aceasta îi dezvăluie adevărul despre moartea lui Grigore Ruscanu, cel pe care fiul îl luase drept model de corectitudine și despre care știa că a murit într-un accident de vânătoare. Mătușa îi relatează că deputatul, un avocat cu reputație, avea o slăbiciune pentru jocul de cărți și, în momentul în care pierde o sumă foarte mare de bani, este nevoit să deturneze fonduri de la o Societate de avocatură pentru a-și achita datoriile. Sinești era pe atunci secretarul respectivei Societăți și, pentru a nu întina onoarea lui Grigore Ruscanu, completează suma sustrasă, urmând ca deputatul să i-o returneze în rate. Deși Gelu este profund marcat de aflarea adevărului despre modelul său, nu poate renunța la propriul ideal de a înfăptui dreptatea absolută, dar amână publicarea scrisorii cu o zi, perioadă de adânci frământări ale conștiinței.

Vizita lui Șerban Saru-Sinești la redacție completează cu noi destăinuiiri imaginea despre Grigore Ruscanu, acestea fiind menite să-l determine să renunțe la



campania de presă. Tânărul află că tatăl său s-a sinucis cu revolverul adus de iubita sa, o actriță vulgară, pe ume Nora Ionescu. Eșecului social al acestuia i se adaugă și cel erotic, deoarece femeia știa că este ruinat și că nu o mai poate întreține și de aceea se hotărâse să îl părăsească.

În conștiința lui Gelu se amplifică astfel conflictul între dorința de a face dreptate la modul absolut și constatarea amară că dreptatea socială presupune compromisuri, pe care el nu le poate accepta. Cercul vicios al faptelor îi produce frământări adânci ale conștiinței. Publicarea scrisorii ar însemna dezonoarea publică a memoriei tatălui său, iar nepublicarea ei ar duce la compromisul inacceptabil de a considera un criminal și un delapidator reprezentantul absolut al Justiției.

Fiind inițial dezamăgit de ideea unei iubiri absolute, căci idealul său erotic, Maria Sinești, îl dezamăgește profund prin comportamentul ei familiar față de alți bărbați, Ruscanu este capabil de a depăși acest obstacol al existenței sale, prin refugiarea în profesia sa de jurnalist al dreptății, de la care nu poate abdica.

Punctul culminant al piesei conține revelația dureroasă a dreptății determinată de compromisuri. În timp ce colegii săi de redacție hotărăsc abandonarea campaniei de presă în schimbul eliberării lui Boruga, considerând că viața unei familii este mai importantă decât o cauză, Ruscanu este consternat de constatarea faptului că dreptatea absolută este inaplicabilă. Singura rezolvare a conflictului interior este moartea sa, sfârșitul absolut al existenței într-o lume a compromisului.

Deznodământul prezintă refacerea finalului de destin al tatălui; Gelu Ruscanu se sinucide cu pistolul adus de Maria Sinești, rezolvând astfel dilema existențială, pe care nu o poate depăși.

7

Construcția  
personajului

Gelu Ruscanu este **personajul principal** al dramei de idei „Jocul ielelor”. El reprezintă un tip nou de personaj în literatura română, prin care se concretizează dezideratul formulat de Eugen Lovinescu, anume prezentarea conștiinței complexe a **intelectualului lucid**. Eroul piesei de teatru este un **inadaptat**, aflat într-o permanentă căutare a absolutului, aparținând categoriei spirituale în care se încadrează Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Andrei Pietraru sau Pietro Gralla.

Esența dramei derivă din trăsăturile personajului ei principal, un **om superior, deosebit**, condamnat să trăiască într-o societate care funcționează ca un „pat al lui Procust”, condiționându-i existența de propriile ei reguli, inacceptabile pentru personaj.

Încă din didascalii, autorul îl caracterizează în **mod direct** astfel: „Gelu e un bărbat ca de 27-28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire. [...] Privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta-i dă o autoritate neobișnuită.”

Modalități de  
caracterizare

Majoritatea trăsăturilor sale reies în **mod indirect**, personalitatea eroului fiind constituită, în principal, din **însurarea mai multor perspective**, prin **tehnica modernă a oglinzilor paralele**. Astfel, pentru colegii de redacție, el este un **justițiar**, pentru Maria, este **omul superior și inteligent**, pe care nu a încetat să-l iubească, iar pentru Sinești este un **idealism incurabil, incapabil de a se adapta lumii reale**.

Evoluția sa de-a lungul dramei cunoaște două etape; inițial, se manifestă o **încredere totală în posibilitatea înfăptuirii dreptății absolute**, ulterior, personajul **conștientizează un adevăr crud, inacceptabil**, anume că dreptatea absolută este o **iluzie**.

Trăsături

Din discuțiile cu cei din jur, reiese **țaria sa de caracter** în a susține justiția ca instanță supremă în fața căreia toți indivizii sunt egali: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși. Legea asta este în noi. Dreptatea asta nu are privilegiați.”

Dovedind **luciditate și perseverență** în confruntarea cu Sinești, reprezentantul corupt al Justiției, personajul îi aduce acestuia argumente logice în favoarea susținerii propriei teze: „Dumneata ai putea accepta ideea unui cerc pătrat?... sau gândul că doi și cu trei fac șase? Ei bine, așa nu pot eu suporta că dumneata ești ministrul Justiției! Al Justiției însăși!”

**Verticalitatea** caracterului său îl determină să facă demersurile necesare **înștiințării opiniei publice** despre faptele reprobabile ale ministrului și să lupte cu

îndârjire în numele adevărului, ca reprezentant al presei libere. Sinești, un politician versat, reușește însă, prin metoda ilicită a șantajului sentimental, să îl determine pe Gelu să se îndoiască de propriul model în viață, sperând că îl va atrage către compromis, anume mușamalizarea faptelor sale grave în schimbul păstrării neîntinate a memoriei tatălui său.

Conștiința lui Ruscanu se confruntă astfel cu o constatare inacceptabilă: dreptatea absolută este o iluzie. Conștientizarea dramei imposibilității de a se împlini spiritual, prin afirmarea ideilor în care crede, este sursa unei **autocaracterizări** sugestive: „Câtă luciditate, atâta existență și deci atâta dramă.”

Prins în „jocul ideilor”, care devine ireversibil, **omul superior** nu acceptă compromisul și, într-un moment de luciditate, provocat de îndelungi frământări ale conștiinței, personajul recurge la sinucidere, alegând o salvare unică de la o situație pe care nu o poate depăși; personajul nu se poate dezice de sine și se dezice astfel de ceilalți.

Într-o manieră sugestivă, Praidă îl **caracterizează direct** pe Gelu Ruscanu astfel: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat.”

**În relație cu Maria Sinești**, personajul își relevă superioritatea. Ea reprezintă o tipologie instituită de Camil Petrescu, anume femeia comună, înzestrată de individul superior cu trăsături unice, pe care însă aceasta nu le posedă, ceea ce reprezintă o sursă permanentă de dezamăgire. Frumoasă, hipersensibilă, ca și Gelu, schimbătoare, Maria este incapabilă de a se ridica la nivelul intelectual al bărbatului pe care îl iubește și de aceea afirmă cu sinceritate că nu îl poate înțelege: „Nu înțeleg nimic... De ce s-a omorât?”.

**În relație cu Șerban Saru-Sinești**, Gelu manifestă o puternică opoziție față de modul acestuia de a percepe lumea. Din înfruntarea de orgolii, reiese însă pragmatismul omului politic și idealismul jurnalistului; superior în planul Realia, Sinești nu poate accede la superioritatea spirituală din Utopia, dar se mulțumește cu micile victorii ale existenței sale viciate. Gelu Ruscanu îl desconsideră aproape în totalitate; îl apreciază însă, în mod tacit, pentru gestul de a-i ajuta tatăl, care însă, din nefericire, aparține aceluiași cerc vicios al compromisului, ca și ministrul Justiției.

„Jocul ielelor” este o **operă literară modernă** pentru că întrunește trăsături definitorii ale acestei încadrări: este o dramă de idei, se fundamentează pe un mit autohton, adaptat omului modern, o conștiință profundă, dilematică. De asemenea, dezvoltă tipologia intelectualului lucid, inadapdat, prezentând frământările lăuntrice ale conștiinței acestuia. În acest sens, acțiunea este succintă, conflictul principal petrecându-se în planul conștiinței.

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăiește iluzia perfecțiunii și relevă o latură superioară a ființei umane, anume nostalgia absolutului.

Relația cu  
celelalte  
personaje

9  
Elemente  
moderne

10  
Încheiere

campania de presă. Tânărul află că tatăl său s-a sinucis cu revolverul adus de iubita sa, o actriță vulgară, pe ume Nora Ionescu. Eșecului social al acestuia i se adaugă și cel erotic, deoarece femeia știa că este ruinat și că nu o mai poate întreține și de aceea se hotărâse să îl părăsească.

În conștiința lui Gelu se amplifică astfel conflictul între dorința de a face dreptate la modul absolut și constatarea amară că dreptatea socială presupune compromisuri, pe care el nu le poate accepta. Cercul vicios al faptelor îi produce frământări adânci ale conștiinței. Publicarea scrisorii ar însemna dezonoarea publică a memoriei tatălui său, iar nepublicarea ei ar duce la compromisul inacceptabil de a considera un criminal și un delapidator reprezentantul absolut al Justiției.

Fiind inițial dezamăgit de ideea unei iubiri absolute, căci idealul său erotic, Maria Sinești, îl dezamăgește profund prin comportamentul ei familiar față de alți bărbați, Ruscanu este capabil de a depăși acest obstacol al existenței sale, prin refugiarea în profesia sa de jurnalist al dreptății, de la care nu poate abdica.

Punctul culminant al piesei conține revelația dureroasă a dreptății determinată de compromisuri. În timp ce colegii săi de redacție hotărăsc abandonarea campaniei de presă în schimbul eliberării lui Boruga, considerând că viața unei familii este mai importantă decât o cauză, Ruscanu este consternat de constatarea faptului că dreptatea absolută este inaplicabilă. Singura rezolvare a conflictului interior este moartea sa, sfârșitul absolut al existenței într-o lume a compromisului.

Deznodământul prezintă refacerea finalului de destin al tatălui; Gelu Ruscanu se sinucide cu pistolul adus de Maria Sinești, rezolvând astfel dilema existențială, pe care nu o poate depăși.

7  
Construcția  
personajului

Gelu Ruscanu este **personajul principal** al dramei de idei „Jocul ielelor”. El reprezintă un tip nou de personaj în literatura română, prin care se concretizează dezideratul formulat de Eugen Lovinescu, anume prezentarea conștiinței complexe a **intelectualului lucid**. Eroul piesei de teatru este un **inadaptat**, aflat într-o permanentă căutare a absolutului, aparținând categoriei spirituale în care se încadrează Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Andrei Pietraru sau Pietro Gralla.

Esența dramei derivă din trăsăturile personajului ei principal, un om superior, **deosebit**, condamnat să trăiască într-o societate care funcționează ca un „pat al lui Procust”, condiționându-i existența de propriile ei reguli, inacceptabile pentru personaj.

Încă din didascalii, autorul îl caracterizează în mod direct astfel: „Gelu e un bărbat ca de 27-28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire. [...] Privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta-i dă o autoritate neobișnuită.”

Modalități de  
caracterizare

Majoritatea trăsăturilor sale reies în mod indirect, personalitatea eroului fiind constituită, în principal, din însumarea mai multor perspective, prin tehnica modernă a **oglinzilor paralele**. Astfel, pentru colegii de redacție, el este un **justițiar**, pentru Maria, este omul **superior și inteligent**, pe care nu a încetat să-l iubească, iar pentru Sinești este un **idealist incurabil, incapabil de a se adapta lumii reale**.

Evoluția sa de-a lungul dramei cunoaște două etape; inițial, se manifestă o încredere totală în posibilitatea înfăptuirii dreptății absolute, ulterior, personajul conștientizează un adevăr crud, inacceptabil, anume că dreptatea absolută este o **iluzie**.

Din discuțiile cu cei din jur, reiese **tăria sa de caracter** în a susține justiția ca instanță supremă în fața căreia toți indivizii sunt egali: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși. Legea asta este în noi. Dreptatea asta nu are privilegiați.”

Trăsături

Dovedind **luciditate și perseverență** în confruntarea cu Sinești, reprezentantului corupt al Justiției, personajul îi aduce acestuia argumente logice în favoarea susținerii propriei teze: „Dumneata ai putea accepta ideea unui cerc pătrat?... sau gândul că doi și cu trei fac șase? Ei bine, așa nu pot eu suporta că dumneata ești ministrul Justiției! Al Justiției însăși!”.

**Verticalitatea** caracterului său îl determină să facă demersurile necesare înștiințării opiniei publice despre faptele reprobabile ale ministrului și să lupte cu

îndârjire în numele adevărului, ca reprezentant al presei libere. Sinești, un politician versat, reușește însă, prin metoda ilicită a șantajului sentimental, să îl determine pe Gelu să se îndoiască de propriul model în viață, sperând că îl va atrage către compromis, anume mușamalizarea faptelor sale grave în schimbul păstrării neîntinate a memoriei tatălui său.

Conștiința lui Ruscanu se confruntă astfel cu o constatare inacceptabilă: dreptatea absolută este o iluzie. Conștientizarea dramei imposibilității de a se împlini spiritual, prin afirmarea ideilor în care crede, este sursa unei autocaracterizări sugestive: „Câtă luciditate, atâta existență și deci atâta dramă.”

Prins în „jocul ideilor”, care devine ireversibil, omul superior nu acceptă compromisul și, într-un moment de luciditate, provocat de îndelungi frământări ale conștiinței, personajul recurge la sinucidere, alegând o salvare unică de la o situație pe care nu o poate depăși; personajul nu se poate dezice de sine și se dezice astfel de ceilalți.

Într-o manieră sugestivă, Praidă îl caracterizează direct pe Gelu Ruscanu astfel: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat.”

În relație cu Maria Sinești, personajul își relevă superioritatea. Ea reprezintă o tipologie instituită de Camil Petrescu, anume femeia comună, înzestrată de individul superior cu trăsături unice, pe care însă aceasta nu le posedă, ceea ce reprezintă o sursă permanentă de dezamăgire. Frumoasă, hipersensibilă, ca și Gelu, schimbătoare, Maria este incapabilă de a se ridica la nivelul intelectual al bărbatului pe care îl iubește și de aceea afirmă cu sinceritate că nu îl poate înțelege: „Nu înțeleg nimic... De ce s-a omorât?”.

În relație cu Șerban Saru-Sinești, Gelu manifestă o puternică opoziție față de modul acestuia de a percepe lumea. Din înfruntarea de orgolii, reiese însă pragmatismul omului politic și idealismul jurnalistului; superior în planul Realia, Sinești nu poate accede la superioritatea spirituală din Utopia, dar se mulțumește cu micile victorii ale existenței sale viciate. Gelu Ruscanu îl desconsideră aproape în totalitate; îl apreciază însă, în mod tacit, pentru gestul de a-i ajuta tatăl, care însă, din nefericire, aparține aceluiași cerc vicios al compromisului, ca și ministrul Justiției.

„Jocul ielelor” este o operă literară modernă pentru că întrunește trăsături definitorii ale acestei încadrări: este o dramă de idei, se fundamentează pe un mit autohton, adaptat omului modern, o conștiință profundă, dilematică. De asemenea, ale conștiinței acestuia. În acest sens, acțiunea este succintă, conflictul principal petrecându-se în planul conștiinței.

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăiește iluzia perfecțiunii și relevă o latură superioară a ființei umane, anume nostalgia absolutului.

Relația cu  
celelalte  
personaje

9  
Elemente  
moderne

10  
Încheiere

Varianta propusă:

## Suflete tari

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text dramatic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 8 + 9

2. Ilustrează modalitățile de construcție a unui text dramatic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 8 + 9

3. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9

4. Evidențiază relația dintre două personaje.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9

1  
Încadrare în  
epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern, fiind unul dintre reprezentanții perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală. Dramaturgia camilpetresciană se remarcă prin abordarea unei specii literare noi, anume **drama de idei**, cât și prin tematica ei, recurentă și în operele epice.

2  
Definirea  
genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor, din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, în mod **indirect**, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3  
Definirea  
speciei literare

Drama este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație. **Drama de idei** este un tip de dramă de factură eseistică, în care se prezintă confruntarea între teze, luând aspect de dezbatere. Acțiunea acesteia este schematică, în favoarea prelungirii dialogului. Deși este întemeietorul acestei specii literare în literatura română, Camil Petrescu îi neagă valoarea estetică, preferând denumirea de **dramă de conștiință** sau **dramă a absolutului**: „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni... Teatrul de idei e o nesfârșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân [...] Viața e mai cuprinzătoare decât Ideea.”

4  
Enunțarea  
temei

Piesa de teatru „**Suflete tari**” este jucată prima oară pe scenă în 1922, fiind ulterior publicată în 1925. Ca **tematică**, ea prezintă drama autoiluzionării în iubire. Andrei Pietraru, personajul principal, face parte din aceeași categorie spirituală cu Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Gelu Ruscanu sau Pietro Gralla, reprezentând **tipul intelectualului lucid, inadaptat**, aflat în căutarea **iubirii absolute**.

5  
Semnificația  
titlului

Titlul accentuează latura spirituală a protagoniștilor, Ioana Boiu-Dorcani și Andrei Pietraru, oameni superiori, care trăiesc o dramă la nivelul conștiinței.

6  
Elemente de  
structură

Piesa de teatru este alcătuită din **trei acte**, care prezintă în mod gradat **conflictul interior** al conștiinței personajului principal. Andrei Pietraru, un spirit de excepție, dar care provine dintr-o categorie socială inferioară, aspiră la iubirea Ioanei, fiica boierului de vîșă veche, Matei Boiu-Dorcani. Coordonatele **conflictului exterior** derivă din imposibilitatea comunicării dintre membrii cuplului, Andrei și Ioana, generată de



incompatibilitatea lor socială, fiind completată de conflicte secundare, între Andrei și tatăl Ioanei, între Andrei și prinul Basil Șerban.

Prologul dramei prezintă visul premonitoriu al personajului, în care privește „cu emoție și luare-aminte” un revolver, „lipindu-l” chiar de inimă. În această ipostază de grație, își închipuie că lumea propriilor iluzii devine realitate, că Ioana îl acceptă ca iubit, iar tatăl ei îl apreciază, recunoscându-i meritele: „valoarea personală”, „devotamentul”, „curajul moral”. Lumea visului se dovedește, până la finalul piesei, incompatibilă cu planul real, ceea ce determină utilizarea pistolului pentru a elibera cugetul.

În didascaliiile actului întâi, autorul descrie cadrul desfășurării acțiunii: „Clădire veche, cu ziduri groase ca de cetate”; alcătuiește totodată portretul personajului central, care îmbină trăsături fizice și morale, proiectându-i, încă de la început, personalitatea, într-o sferă superioară, a oamenilor unici, a căror conștiință se află într-o permanentă frământare determinată de aspirația către absolut. Viața spiritului este dominată de stări tensionate și de aceea manifestările sale exterioare sunt, de multe ori, inexplicabile. Timiditatea excesivă, hipersensibilitatea produc reacții contradictorii, inteligibile pentru cei din jur.

Inexplicabilă este, în aparență, decizia acestuia, prezentată în expozițiune, de a renunța la realizarea sa profesională, abandonând studiile și rupând logodna cu o fată foarte bogată. În esență, Pietraru aspiră la „o dragoste în stare pură” și, pentru a fi în preajma celei pe care o iubește, rămâne ani întregi în casa familiei Boiu, sperând că ea va observa superioritatea spiritului său.

Portretul acesteia este alcătuit pe baza reproducerii unui articol de ziar, scris de ziaristul Deciu, intitulat „Jupânița”; el denotă trăsăturile definitorii ale Ioanei: „O puteți vedea în fiecare zi la ora șase la Șosea. Dacă n-o cunoașteți, nu cereți nimănui să vi-o arate. O veți recunoaște spontan. Trece în goana trăsuri largi și elegante. Are ovalul chipului prea fin, ochii prea mari, gura prea expresivă, degetele prea subțiri [...] E descendentă a trei logofeți și patru spătari. Are treizeci de ani, zece milioane și nu s-a măritat încă [...]. Dar îl admiră mai cu seamă pe Stendhal și ar vrea să semene neapărat cu domnișoara de la Mole.” Portretul denotă orgoliul apartenenței sociale, infatuarea, superioritatea asumată de aceasta. Portretul este completat de caracterizarea directă a autorului, din didascalii: „fantastă și inactuală [...] E înaltă cu părul și ochii negri, albă și stranie. O eleganță fără maiestate și o nervozitate integrală de animal de rasă [...]”. Nu râde niciodată, dar surâde adesea, un surâs nervos și ironic.”

În esență, Ioana Boiu este o visătoare, care nu și-a definit exact scopurile în viață, este o personalitate puternică și frapantă, o ființă superioară, ca și Andrei. Modelul său este Suzana Boiu, a cărei descendentă era, cea care se măritase din mărînimie cu un haiduc, salvându-l astfel de la condamnarea la moarte. Mândră de o asemenea proveniență nobilă, Ioana afirmă: „o simt în sângele meu mai mult ca pe oricare dintre strămoși”, ceea ce îi oferă speranțe lui Andrei, care provine dintr-o familie de țărani și aspiră la inima fetei.

Contrar iluziilor fabricate de personaj, Ioana îl desconsideră total, mărturisindu-i Mariei Sinești, prietena sa, că timiditatea lui i se pare ridicolă și că este nehotărât și laș. Interlocutoarea sa încearcă să o convingă că, de multe ori, ceea ce în aparență reprezintă niște defecte, pot fi în esență calități, intuind inteligența și sensibilitatea tânărului; totuși, Ioana continuă să-l catalogheze drept „un biet ratat”.

Dialogul dintre Andrei și prietenul său, Culai Darie, este semnificativ pentru dezlegarea enigmei spirituale a celui dintâi, care petrecuse deja șase ani din viață ca bibliotecar în casa Boiu, ratând o carieră strălucită și o viață de familie împlinită. Deși Culai intuiește sentimentele pe care Andrei le are pentru Ioana, remarcă absurdul situației: „De ce o iubești?”. Menționează apoi incompatibilitatea socială dintre cei doi, formulând o explicație logică a acestei situații legată de aspirația prietenului său către absolut și de orgoliul acestuia de a cuceri o ființă superioară. Culai susține astfel că Andrei nu este atras de calitățile Ioanei, ci de ideea că ea reprezintă idealul său de împlinire socială orgolioasă: „O iubești pentru că e

descendenta unei familii străvechi, o iubești pentru bogăția ei. Da, asta-i. E ceva în tine, nemăsuratul tău orgoliu, care ar fi iubit-o și fără s-o fi văzut-o vreodată [...] Robul din tine visează.”

Andrei îi dă dreptate lui Culai, afirmând că o iubește pe fată din orgoliu, pentru că aceasta este „un exemplar unic”, „o ființă depărtată de lume, de forfota de toate zilele”. Totuși, afirmă că dragostea lui este completă, pentru că prețuiește întreg ansamblul acestei ființe, inteligența, frumusețea, numele, palatul, tot ceea ce „o înalță de n-o mai ajunge nimeni”.

Intangibilitatea loanei o transformă în idealul erotic al lui Andrei Pietraru, cel care devine sclavul obsesiei, de la care nu se poate sustrage prin nicio metodă. Această stare de frământare perpetuă este identificată de personaj cu „o boală”, afirmând: „Unii mor de cancer, alții de tuberculoză... Eu voi muri pentru că am avut nenorocirea s-o cunosc pe domnișoara Ioana Boiu. O boală incurabilă”. Deși este conștient că pasiunea sa îl va distruge, aducându-i sfârșitul, se resemnează în incapacitatea de a renunța la ea.

Iluzia că Ioana ar fi interesată de soarta lui este întreținută de Elena, cea care îl iubește pe Andrei și care, pentru a-l vedea fericit, îi spune că domnișoara se preocupă de soarta lui, manifestându-și îngrijorarea în ceea ce privește duelul la care îl provocase tânărul orgolios pe prințul Bazil Șerban, pretendentul Ioanei. În realitate însă, aceasta disprețuiește categoria socială din care el provine, afirmând că este ofensator pentru o persoană din înalta societate „să ucidă în duel un bibliotecar”, „un salariat” al tatălui său.

Culai Dărie îl sfătuiește pe tânăr să renunțe la autoiluzionare, mai ales că auzise, ascultând la ușă, că fata a afirmat că e nedemn pentru Bazil să se dueleze cu servitorul lor. Deși Andrei mai crede că aceasta se teme pentru viața lui, aspirația către împlinirea erotică alături de Ioana începe să se destrame.

Intriga piesei constă în formularea deciziei acestuia de a proba cât mai repede posibilitatea împlinirii în iubire, hotărându-se să recurgă la sinucidere dacă, spune el, „astă-seară până la ora 12 nu îl voi fi sărutat mâna la ea, în iatac...”

Dialogul dintre Andrei și Ioana reprezintă un moment-cheie al piesei, determinând desfășurarea acțiunii, care denotă confruntarea sentimentelor puternice cu orgoliul. Ea îl tratează distant și ironic, iar el îi mărturisește că o iubește, printr-o declarație de dragoste încărcată de o profundă sensibilitate și de sinceritate: „Acum, când plec, aș vrea să știți [...] că toate bucuriile și durerile mele au înflorit în umbra dumneavoastră. Că ochii mei au căutat sfioși și dornici spre dumneavoastră [...] Că tot palatul mi se părea pustiu când nu erai aici... și totul se umplea de lumină când vă auzeam pașii [...] că de ani de zile nu am mai putut lucra nimic, că mi-am zădărnicit viața din cauza dumneavoastră.”

Ioana pare fermecată de vorbele măiestrite ale tânărului, dar, când aude că acesta hotărâse să se sinucidă la miezul nopții, îl acuză că joacă un rol, inspirat de subiectul romanului „Roșu și negru”, scris de Stendhal, în care Julien Sorel, personajul principal, decide să-și ia viața dacă nu va reuși să o convingă pe doamna de Renal că o iubește. Deși Andrei nu citise romanul, iar vorbele sale sunt rodul unor puternice frământări ale conștiinței, generate de sentimente puternice, domnișoara nu-l crede, îl ironizează, tratându-l cu nervozitate și dezgust: „Continuă... continuă, te rog... vreau să văd până unde mergi cu păpușăria asta.”

Conflictul exterior se amplifică treptat, remarcându-se superioritatea spirituală a lui Andrei, care o domină verbal pe Ioana, determinând-o să înțeleagă că el trăiește o dramă. Faptul că ea îl respinge din orgoliu, îl determină pe acesta să își dea seama că idealul erotic la care visa nu se suprapune perfect peste realitatea personalității Ioanei. La final, are îndrăzneala de a o cuprinde în brațe, fără a ține cont de murmurul ei stins. Autorul comentează gestul în indicațiile scenice. Împotrivirea sa sună ca o lamentație inutilă, un fel de „lasă-mă”, „lasă-mă”, de femeie care „cade” și care îi produce tânărului dezgust, căci aspirația lui era mult

mai înaltă: „Aproape o azvârle pe covor, privind-o cu dispreț. El a vrut-o pe jupânița.”

Totuși, Ioana devine, în taină, amanta lui Andrei, dar când acesta îl înștiințează pe Matei Boiu-Dorcani de intenția sa de a o lua de soție, primește injurii grave de la boier, care îl cataloghează drept „vânător de zestre” și, în semn de protest, decide să se retragă definitiv la moșia de la țară.

Punctul culminant al piesei îl constituie momentul în care Ioana îl surprinde pe Andrei îmbrățișând-o pe Elena, de la care acesta își lua rămas-bun, interpretând gesturile lor familiare ca pe o trădare. Chiar dacă tânărul îi spune că se va sinucide pentru a-i demonstra că o iubește, Ioana este de neînduplecat, considerându-l un ipocrit, care nu poate depăși condiția de „slugă”.

Deznodământul dramei prezintă sinuciderea lui Andrei Pietraru, care se împușcă în inimă și care adresează Ioanei Boiu ultimele sale cuvinte: „Pe dumneata te-am ucis în mine... Ești moartă... mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată.”. Gestul final al eroului central este simbolic, determinând sfârșitul autoiluzionării prin moartea unei conștiințe frământate, care înălțase o femeie comună la rangul nemeritat de pereche ideală a sa.

7  
Construcția  
personajului

Andrei Pietraru este **personajul principal** al dramei de idei. El reprezintă **tipul intelectualului lucid și inadaptat**, a cărui existență se concentrează asupra **căutării absolutului, prin intermediul iubirii**. Drama conștiinței sale derivă, în principal, din discrepanța dintre lumea interioară a propriilor frământări generate de o iubire neîmpărtășită și lumea exterioară, reală, a „jupâniței” orgolioase, care îl desconsideră.

Modalități de  
caracterizare

Portretul său, care îmbină **trăsături fizice și morale** este realizat, **în mod direct**, de către autor, în **didascalii**: „un tânăr ca de treizeci de ani, înalt, delicat, fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochii verzi-albaștri, foarte puternici și pătrunzători. Are o figură obosită, de om mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă...”. Această caracterizare succintă denotă, în special, **timiditatea, hipersensibilitatea, delicatețea eroului**.

Andrei Pietraru trăiește o iluzie, pe altarul căreia sacrifică întreaga sa existență. **Fire visătoare și sensibilă**, tânărul identifică idealul său erotic cu Ioana Boiu, o ființă superioară, de proveniență nobiliară, care însă nu-i împărtășește sentimentele, iar aparența împlinirii visului de iubire reprezintă, pentru aceasta, doar impulsul de a reacționa precum modelul său, Suzana Boiu.

Trăsături

Dialogul tânărului cu celelalte personaje ale piesei denotă confruntarea dintre utopia împlinirii spirituale a tânărului și realitatea dureroasă a eșecului erotic. Șerban Saru-Sinești, de exemplu, îi oferă tânărului o lecție de pragmatism, expunându-i inutilitatea credinței în „dragoste în stare pură”, pentru că realitatea e mult mai complexă, iar „firul vieții trebuie răsucit cu dușmănie”. **Perseverența** cu care personajul crede în idealul său îl determină să nu ia în seamă sfaturile primite, continuând procesul autoiluzionării.

Prietenul său, Culai Darie, îi aduce la rândul său argumente viabile în vederea renunțării la himera care îi bântuie existența, relevând, **indirect, capacitatea intelectuală superioară** a eroului: „Știu eu ce ai fi putut să ajungi? Noi credeam că poate vei fi un profesor mare, un savant, unii credeau că vei deveni scriitor chiar. Dar nimeni nu bănuia că vei deveni om de casă boierească.”.

Trecând peste **ambițiile și orgoliul puternic**, Andrei urmărește împlinirea unui vis superior de iubire, în slujba căruia pune drept miză propria sa viață. Când însă o cunoaște mai bine pe „jupânița”, se arată **dezgustat** de felul ei de a fi, aflat în discrepanță totală cu aparențele acesteia. **Tenacitatea** îl determină să nu renunțe la împlinire, ignorând injuriile aduse de tatăl fetei.

Andrei își dovedește **superioritatea spiritului** atât în dialogul cu aceasta, pe care este capabil să o convingă de sinceritatea trăirilor sale, cât și în **onestitatea** cu care îi vorbește boierului despre intențiile sale serioase de a se căsători cu fiica sa, deși

aceasta îi devenise amantă. Femeia relevă o latură schimbătoare a caracterului, aflată în antiteză cu statornicia bărbatului, atunci când interpretează eronat gestul lui față de Elena și persistă în eroare până la dovada supremă.

Sinuciderea personajului este simbolică, fiind anticipată încă din Prolog, în care este prezentat un moment al său de reverie. Acesta denotă **capacitatea sa premonitoare**, căci Andrei este convins că dragostea sa e ca „o boală” incurabilă. Cuvintele finale ale eroului adresate Ioanei exprimă o dorință puternică de a ucide ceea ce a creat, anume o Ioana ideală, fără corespondent în realitate.

Relația cu  
celelalte  
personaje

În relație cu „jupânița”, eroul se dovedește superior; pe când aceasta dezvăluie o latură superficială a personalității sale, Andrei este dominat de statornicie, de profunzime intelectuală și acțională.

8  
Elemente  
moderne

Fiind o dramă de idei care prezintă o conștiință profundă, dilematică, „Suflete tari” dezvoltă tipologia intelectualului lucid, inadapdat. Totodată, sunt prezentate frământările lăuntrice ale eroului, conflictul principal petrecându-se în planul conștiinței sale, ceea ce conferă scrierii caracter modern.

9  
Încheiere

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăiește iluzia perfecțiunii și relevă o latură superioară a ființei umane, anume nostalgia absolutului.

Varianta propusă:

## Iona

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text dramatic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8

3. Ilustrează modalitățile de construcție a unui text dramatic.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Evidențiază particularitățile de construcție a unui personaj.

1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8

1  
Încadrare în  
epocă

Marin Sorescu este un scriitor reprezentativ al perioadei postbelice a literaturii, autor al unei opere vaste, care cuprinde toate cele trei genuri literare. Piese sale de teatru s-au bucurat de o primire excepțională națională și internațională, drama „Iona” fiind reprezentată pe marile scene ale lumii.

Apartințe

Aceasta a constituit debutul lui Marin Sorescu în ceea ce privește dramaturgia. Este scrisă în 1965, fiind publicată în 1968, în revista „Luceafărul” și inclusă în trilogia intitulată „Setea muntelui de sare”, alături de alte două drame, anume „Paracliserul” și „Matca”. Titlul trilogiei este semnificativ și sugerează căutarea perpetuă a absolutului.

2  
Definirea  
genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în acte, alcătuite, la rândul lor, din scene, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj din scenă ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, în mod indirect, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, dialogul determinând înaintarea acțiunii. Intervenția directă a autorului este evidentă doar prin didascalii.

3  
Definirea  
speciei literare

Drama este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație.

Sursa de  
inspirație

Piesa de teatru „Iona”, subintitulată „tragedie în patru tablouri”, are un singur personaj, care dialoghează cu sine, într-un solilocviu de natură filosofică, pe tema destinului uman. Această operă literară este reprezentativă pentru teatrul modern.

Drama lui Sorescu are drept sursă de inspirație mitul biblic al lui Iona. Personajului mitic i se încredinșase misiunea de a propovădui cuvântul lui Dumnezeu în cetatea Ninive. Copleșit de povara misiunii, acesta fuge, imbarcându-se pe o corabie, dar Domnul îl pedepsește și trimite o furtună puternică pe mare, ceea ce îi determină pe corăbieri să-l arunce în valuri pe intrus, pentru a potoli urgia. Iona este înghițit de un monstru marin, în pântecul căruia petrece trei zile și trei nopți, după care este iertat de Dumnezeu, care poruncește monstrului să îl elibereze pe uscat.

Dramaturgul adaptează valențele mitului la problematica omului modern, corelându-l cu latura existențială a destinului omenirii, autorul afirmând: „Îmi vine să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții”.

4  
Semnificația  
titlului

Titlul este un substantiv propriu, care desemnează numele personajului principal, nume preluat din Biblie. Dramaturgul are însă certitudinea că, „în vreo limbă veche”, „Iona” înseamnă „eu”, devenind simbolic și reprezentând individul, în general.



5 Elemente de structură	<p>Piesa este alcătuită din patru tablouri, are un singur personaj și doi figuranți, Pescarul I și Pescarul II. Modul de expunere este solilocviul, numit și monolog dialogat, în care individul vorbește cu dublul său. Autorul intervine, în mod direct, în didascalii, oferind explicații asupra problematicii piesei.</p> <p>Drama debutează cu indicații scenice lămuritoare asupra naturii personajului: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde [...] Se dedublează și se «strânge» după cerințele vieții sale interioare...”</p> <p>Incipitul piesei se axează pe dorința personajului de a-și auzi ecoul, în timp ce își strigă numele, din nevoia acerbă de a comunica. Motivul dublului, ca unic partener de „dialog”, derivă din cel al singurătății.</p>
Tabloul I	<p>Expozițiunea din primul tablou îl prezintă pe Iona ca fiind un pescar pasionat, dar ghinionist, care se află pe o mare bogată în pește. Își manifestă astfel dorința de a pescui „într-o altă mare”, ceea ce trădează speranța sa într-o compensație a nenorocului, dar într-o altă existență. Compensația se ivește doar în vis, aceasta oferindu-i o pradă bogată.</p> <p>După eșecul pescuitului direct din mare, pescarul fără noroc preferă să prindă pești dintr-un acvariu: „[...] de câte ori plec la pescuit, iau și acvariul. Când văd că e lată rău, că am stat o zi întreagă degeaba, scot undița și o arunc în acvariu”. Chiar dacă „au mai fost prinși o dată”, chiar și peștii captivi „trag greu”. Iona are astfel sentimentul ratării și al incapacității de a-și schimba destinul, fiind constrâns să-și accepte eșecul, mulțumindu-se cu peștii prinși de oameni norocoși.</p> <p>Personajul este un idealist. El compară destinul oamenilor cu cel al peștilor, care „trec prin nade frumos colorate” în intenția de a prinde una. Raționamentul său este o alergie, care face aluzie la tentațiile vieții, dar și la idealul pe care fiecare îl caută de-a lungul existenței. Totuși, înainte de a ajunge la împlinirea speranțelor, intervine finalul, căci „ni s-a terminat apa”, așa cum afirmă în mod simbolic personajul.</p> <p>La sfârșitul primului tablou se conturează intriga piesei, Iona fiind înghițit de peștele uriaș, pe a cărui gură se afla când a aruncat năvodul. „Intrarea” simbolică în burta peștelui este marcată și de pierderea identității și identificarea cu peștii: „Noi, peștii, înotăm...”</p>
Tabloul al II-lea	<p>Tabloul al doilea conturează desfășurarea acțiunii și debutează cu motivul captivității umane într-un spațiu claustrant, motiv asociat cu trecerea implacabilă a timpului. Pentru personaj „e târziu”, fiind predestinat, fără posibilitatea de a se sustrage.</p> <p>Teama de necunoscut îl determină să invoce obiecte care aparțin universului său familiar, cum ar fi „salcâmul din fața casei”, „papucii de lângă pat”, „cuietul”, „tablourile”, iar întunericul total este asociat morții, ceea ce îl determină să dorească să împartă universul cu ceilalți oameni, simțind nevoia de solidaritate, de comuniune. Constatarea fermă că nu îi este somn denotă încrederea că firul vieții continuă, în speranța unei compensații, întrebându-se totuși retoric: „de ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții?”, intuind deci implacabilitatea destinului fiecăruia.</p> <p>Ca rod al unei iluminări divine, personajul revine la conștiința sinelui, afirmând: „sunt înghițit”. Certificarea condiției sale necesită dovezi palpabile; astfel, Iona își ia în stăpânire eul, constatând că poate merge, poate vorbi, neputând păstra tăcerea „de frică”. Liniștea este echivalentă „pustietății”, care îl înconjoară, iar el se teme de singurătate și de aceea preferă să comunice permanent cu dublul său.</p> <p>Tot în mod spontan, urmând șirul gândurilor, neîntrerupt niciun moment, Iona își exprimă propriul ideal, anume acela de a construi „o bancă de lemn în mijlocul mării”, pentru a se putea odihni „pescărușii mai lași” și vântul.</p> <p>Inventivitatea, dar și naivitatea personajului determină ideea unei creații fără utilitate practică, utilă însă în planul spiritual, definită de personaj ca „un locaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.”</p>

## Tabloul al III-lea

Tabloul al treilea prezintă drept cadru al acțiunii interiorul Peștelui II, care înghițise Peștele I, o metaforă care face referire la existența umană, printr-o sugestie acvatică: „peștele cel mare înghițe peștele cel mic”. Pe fundal este așezată „o mică moară de vânt”, simbol al zădărniceii existenței umane.

Deși se află claustrat în burțile peștilor, personajul își demonstrează latura optimistă a personalității, trăind cu speranța că va ieși din captivitate, printr-o naștere simbolică. Recurge apoi la analogia dintre propria situație și cea a pruncului din burta mamei, care simte, de asemenea, nevoia de a comunica permanent cu ceilalți copii nenăscuți. Implicațiile benefice ale comunicării sunt resimțite de individ de dinainte de a se naște.

Dintr-o dată își fac apariția Pescarul I și Pescarul II, „cu câte o bârnă în spinare”; ei nu sunt capabili să comunice, dar Iona se bucură de prezența lor și ar dori să-i însoțească pentru a scăpa de singurătate, însă aceștia sunt atât de diferiți încât nu-și pot asuma un destin comun. Personajul este un idealist, pe când figuranții sunt firi pragmatice, care preferă să-și accepte soarta cu specific acțional, decât să comunice cu cei din jur.

Iona nu încetează să creadă în sine, afirmând: „o scot eu la capăt într-un fel și cu asta, nicio grijă!”. Pescarii ies din scenă, iar personajul, aflat încă sub impresia întâlnirii surprinzătoare cu cei doi oameni, hotărăște să pună în practică un gând anterior, anume acela de a face o fereastră, căci „dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate”. În mod ingenios, acesta folosește propria unghie pentru a crea ceea ce-și dorește, devenind însuși „o unghie”, „una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu”. Se transformă astfel într-o armă de luptă contra unui destin neprielnic. Dar eliberarea din interiorul peștelui al doilea presupune captivitatea în stomacul peștelui al treilea.

Comunicând în continuare cu sine, Iona se gândește la mama sa și dorește să-i scrie un bilet prin care să o roage să-l nască din nou. Sentimentul actual al eșecului determină dorința unei noi existențe compensatorii. Nașterea sa trebuie perpetuată la nesfârșit, generând o multitudine de vieți pentru idealistul Iona, care își implora mama: „naște-mă mereu”. Gândul de a-i scrie acestuia este pus în practică prin sacrificiu personal, căci el își taie „o bucată de piele”, pe care scrie cu propriul sânge și așază mesajul în bășica peștelui. Fiind însă ghinionist, o sparge din greșeală, iar comunicarea cu exteriorul devine iluzorie.

Finalul tabloului al treilea este dominat de sentimentul spaimii spontane a personajului, care se simte privit de o mulțime de ochi ai „puilor monstrului de mare”, „cei nenăscuți, pe care-i purta în pântec”. Coșmarul că aceștia îl vor devora simbolizează suferința claustrării, care devine de nesuportat.

## Tabloul al IV-lea

Tabloul al patrulea îl surprinde pe Iona în gura ultimului pește spintecat: „barba [sa] fâlfâie afară, unde se zărește o plajă”. El se bucură sincer de momentul ieșirii din captivitate, moment care prezintă punctul culminant al piesei, ajungând să aprecieze simplitatea, banalitatea realității, respirând aerul curat din exterior.

Pustietatea se prelungește însă și dincolo de granițele temniței; Iona este singur, cu excepția câtorva momente când, prin fața sa, trec cei doi pescari „muți”, purtându-și în continuare bârnele.

Privind către zarea îndepărtată, personajul observă că întreg orizontul nu este decât „o burtă de pește”, prelungită la infinit printr-o multitudine de burți. Se zărește astfel „un șir nesfârșit de burți, ca niște geamuri puse unul lângă altul”, o eternă claustrare. Eliberarea se conturează ca o iluzie, claustrarea persistă, iar Iona se simte „închis între toate aceste geamuri”.

Finalul piesei constă în conștientizarea deplină a identității, personajul afirmând cu tărie: „Iona. Eu sunt Iona”; el recurge la sinucidere, spintecându-și burta cu un cuțit, moartea reprezentând singura modalitate de eliberare. Cuvintele sale finale, care preced tăcerea veșnică, „Răzbiu noi cumva la lumină”, exprimă încrederea acestuia că, într-o altă dimensiune existențială, va dobândi libertatea spirituală.

6 Construcția personajului	<p>Iona este personajul principal al dramei omonime, conturat în mod simbolic, prin tehnica inovatoare a solilocviului. În didascalii, autorul îi schițează în mod direct <b>portretul moral</b>, afirmând: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și răspunde, se comportă ca și când în scenă ar fi două personaje.” <b>Motivul dublului</b> cu care acesta dialoghează permanent se conturează astfel ca o modalitate de a-și înfrunta destinul prin <b>comunicare</b>.</p>
Ipostaze	<p>Pomind de la personajul biblic, de care eroul piesei se deosebește însă, dramaturgul conturează un personaj încadrat <b>tipologiei vinovatului fără vină</b>, fiind supus claustrării, ca o etapă a fatumului personal, nicidecum ca pedeapsă.</p> <p>Iona reprezintă <b>individul însingurat, idealist, dornic de a interacționa</b> cu alți oameni, <b>dependent de comunicare</b>. Aventura sa inițiată este, de fapt, o <b>perpetuă căutare a sinelui</b>, a identității <b>pescarului ghinionist</b>, care, deși își acceptă soarta, nu o agreează, dorindu-și să renască într-o manieră privilegiată.</p>
Pescarul ghinionist	<p>Prima ipostază a personajului este aceea de <b>pescar ghinionist</b>. Pescuitul în acvariu, o simulare a vocației, denotă o <b>conștiință personală a ratării</b>, dar care nu afectează <b>dărzenia</b> personajului de a pescui în continuare, de a căuta o ieșire din impasul existențial în care se află.</p> <p>Fascinația pe care o exercită marea asupra sa relevă un individ <b>sensibil, cu disponibilitate sufletească</b>, iubitor de frumos, capabil de a gândi metaforic lumea, asemănată cu undele apei, pe care o privește, având <b>nostalgia absolutului</b>.</p>
Individul captiv	<p><b>Imaginația</b> personajului este evidentă, căci imaginea mării trezește în conștiința sa asocieri referitoare la problematica existenței însăși: „- Ce mare bogată avem! - Habar n-aveți câți pești mișună pe aici. - Cam câți? - Dumnezeu știe: mulți. - (Cu uimire) O sută? - Mai mulți. - Cam cât a număra toată viața? - Mai mulți. - Atunci, cât a număra toată moartea? - Poate, că moartea e foarte lungă. - Ce moarte lungă avem!”. Imensitatea mării este comparată cu măreția vieții, iar peștii sunt ca oamenii, într-o permanentă căutare a sinelui și a idealului.</p> <p>A doua ipostază a personajului este aceea de <b>individ captiv</b>, care își păstrează însă optimismul, concretizat în <b>speranța unei eliberări</b>. Aventura inițiată debutează prin instaurarea întinericului, prilej de luminare interioară, de luare în stăpânire a sinelui, dar și de asociere sugestivă cu viața intrauterină a individului, aflat în starea de grație a ocrotirii materne absolute.</p> <p>Iona pornește cu <b>teamă</b> în aventura inițiată, iar <b>logosul</b> este cel care îl însoțește pe tot parcursul călătoriei către sine. <b>Dorința acerbă de comunicare</b> nu-l părăsește nicio clipă, fiind o modalitate de refulare a eșecului existențial.</p> <p>Solilocviul demonstrează <b>capacitatea intelectuală superioară</b> a personajului, care tratează probleme filosofice variate într-o manieră firească, gândurile înșiruindu-se în mod spontan, dar coerent.</p> <p>Personajul se <b>autoiluzionează</b> permanent, dorindu-și libertatea și anihilarea spaimii de singurătate prin sugestie: „fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică”.</p> <p>Iona este un <b>visător</b>, care dorește să înfăptuiască ceva demn de sine în lumea limitată în care trăiește și, de aceea, propune construirea unei bănci în mijlocul mării, pentru pescăruși și vânt, de fapt, un locaș prielnic pentru spirit.</p> <p>Personajul devine <b>încrăzător în capacitatea sa de a se elibera</b>, spintecând <b>curajos</b> burțile peștilor, luptând pentru valoarea în care crede cu tărie. De această dată, gândurile sale sunt dublate de imboldul de a acționa, el spintecând burțile peștilor cu propria unghie. Captivitatea sa pare interminabilă, dar Iona își păstrează <b>jovialitatea</b>, implorându-și mama să îl nască din nou, dovedind o <b>dragoste puternică față de viață</b>.</p> <p>Cu toate că în ultimul tablou reușește să se elibereze, personajul este <b>nefericit</b> pentru că, spune el, „fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie”. De fapt, <b>tristețea</b> sa derivă din conștiința imposibilității de a se elibera, căci universul este o burtă imensă de pește. Singurătatea mistuitoare din interior se prelungește și în</p>

planul exterior. Drama vieții oricărui individ se naște din limitarea sa, prin supunerea spiritului de către limitele implacabile ale destinului.

## Individul liber

Iluminarea reprezintă descoperirea sinelui, Iona afirmând orgolios: „Eu sunt Iona”, ca rezultat al aventurii inițiatice parcurse. Ultima ipostază a eroului este reprezentată de **personajul eliberat prin moarte simbolică**, de temnița propriului destin. Piesa se încheie cu o replică ce sugerează **fericirea regăsirii sinelui și asumării lui dincolo de granițele sorții**. Retragerea personajului în forul interior este un act profund conștient, care derivă din **incapacitatea de a mai supraviețui în singurătate și claustrare**.

Criticul literar Nicolae Manolescu oferă o interpretare sugestivă finalului dramei: „Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare - care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată.”.

O inovație a teatrului modern este reprezentată de absența altor personaje, Iona fiind nevoit să se dedubleze pentru a comunica. Cei doi figuranți sunt incompatibili spiritual cu acesta și de aceea ei nu pot stabili o relație. Singurul cu care personajul se află în strânsă legătură este sinele, cu care poate imagina **dialogul**.

## 7 Elemente moderne

Piesa de teatru „Iona” este o **operă literară modernă**, care se încadrează **curentului neomodernism**, pentru că întrunește trăsături definitorii ale acestei clasificări: este o dramă cu textură ideatică adâncă, se fundamentează pe un mit biblic, adaptat omului modern, o conștiință profundă, dilematică. Dezvoltă tipologia în singuratului, inadaptat la realitatea căreia îi aparține, prezentând frământările lăuntrice ale conștiinței, redată prin maniera inovatoare a solilocviului, îmbinând motivul dublului, cu cel al sorții schimbătoare și al timpului; conflictul principal se petrece în planul conștiinței.

## 8 Încheiere

Drama soresciană se axează pe evidențierea unui personaj-prototip al umanității, care exemplifică, prin destinul personal, capacitatea de a se elibera spiritual de captivitate și singurătate, prin luarea în stăpânire a sinelui.

Varianta propusă:

## Malul Siretului

Încadrare în  
epocă

Vasile Alecsandri este cel mai de seamă reprezentant al perioadei pașoptiste a literaturii române, fiind supranumit de Mihai Eminescu, în poezia „Epigonii”, „rege al poeziei”, spre deplina recunoaștere a meritelor sale pentru întreaga activitate creatoare.

Tematică

Creația sa îmbină elemente romantice și clasice într-un ansamblu preponderent autohton, de o mare finețe, care îi certifică valoarea peste timp.

Cicluul „Pasteluri” a fost publicat în revista „Convorbiri literare”, între 1868 și 1869, constituind etapa deplinei maturități artistice a autorului, dominată, la nivelul formei, de rigorile clasice.

Definirea  
speciei literare

Pastelul este specia literară a genului liric în versuri, creată și perfecționată, în literatura română, de Vasile Alecsandri, în care se descrie un tablou de natură, în mod direct, poetul exprimându-și sentimentele față de peisajul zugrăvit. Termenul de „pastel” este preluat din pictură, desemnând un peisaj în creion moale, ușor colorat. Poezia preia trăsăturile operei plastice, bazându-se pe descriere, la care se adaugă profunda corespondență între sentiment și tabloul de natură schițat și prezentarea peisajelor în mișcarea ciclică a anotimpurilor.

Din cele aproximativ treizeci de poezii-pastel scrise de Alecsandri, se pot desprinde toate fazele celor patru anotimpuri: „Oaspeții primăverii”, „Cucoarele”, „Plugurile”, „Concert în luncă”, „Bărăganul”, „Serile de la Mircești”, „Sfârșit de toamnă”, „Gerul”, „Viscolul”, „Mezul iernei”, „Iarna” ș.a. În ceea ce privește universul lor tematic, G. Călinescu afirma: „„Pastelurile” sunt un calendar al spațiului rural și al muncilor câmpenești.”

Enunțarea  
temei

Poezia „Malul Siretului” a fost publicată în „Convorbiri literare”, în mai 1869. Tema ei este prezentarea naturii, considerată de autor spațiul vital al eternei regenerări.

Semnificația  
titlului

Titlul denumește o locație reală foarte dragă autorului, malul râului Siret, pe care are posibilitatea să-l admire în plimbările prin împrejurimile moșiei sale de la Mircești.

Elemente de  
structură și  
compoziție

Poezia este alcătuită din patru catrene cu versuri lungi (15-16 silabe), ritm trohaic și rimă împerecheată, având două secvențe lirice. Ea conține descrierea unui peisaj matinal feeric. Structural, poezia este construită pe baza unei scheme duale: debutează cu un peisaj de natură, surprins în ansamblul său și se încheie cu un element concret, care atrage atenția eului aflat într-o stare contemplativă.

Descrierea  
peisajului

Prima secvență lirică surprinde momentul îngănării dintre noapte și zi: „aburii ușori” ai întinericului sunt comparați cu „fantasme”, care dispar pe nesimțite. Atmosfera creată este dominată de mister, potențat de imaginea „râului luciu” personificat, care „se ncovoie sub copaci”, fiind comparat cu „un balaur” cu „solzii de aur”. Imaginea vizuală este deosebită, autorul reușind să zugrăvească sugestiv felul în care elementele naturii, „lunca”, „ramuri”, „râul”, „copaci”, sunt puse în evidență de o lumină aparte, „în faptul zilei”. Peisajul este de o frumusețe rară, vestind parcă victoria luminii, a strălucirii, redată prin epitetele „luciu”, „de aur”, în luptă cu întinericul.

Lirismul  
subiectiv

În a doua secvență lirică, discursul devine subiectiv, prin utilizarea mărcilor gramaticale specifice prezenței eului liric în text: „eu”, „mă duc”, „mă așez”, „privesc”. Omul, un intrus în spațiul mirific al naturii, este surprins într-o stare de



contemplație, admirând apa râului, „o salcie pletoasă”, „o mreană”, „sălbaticele rațe”, elemente care, prin frumusețea și simplitatea lor, încântă sufletul omului și stimulează imaginația.

Bogăția  
imaginilor  
artistice

În descrierea apei Siretului, autorul pornește de la planul concret, al curgerii apei, care determină reprezentări imaginative de o profundă sensibilitate, fiind redată artistic prin intermediul personificării: „ea se perde”, „adoarme la bulboace”, „săpând malul nisipos”. Personificată este și „salcia pletoasă”, care „lin pe baltă se coboară”. Toate aceste componente statice din natură sunt însuflețite de către imaginația poetică.

Apariția viețuitoarelor este redată prin intermediul imaginilor motorii: o mreană care vrea să prindă o „viespe sprintioară”, „sălbaticele rațe” care poposesc pe luciul apei și care o întunecă pentru o clipă, fiind comparate cu „un nour trecător”.

Legătura  
dintre spațiul  
natural și  
sufletul uman

De la planul naturii percepută contemplativ de către eul liric, se trece la un plan al meditației asupra frumuseții inepuizabile a ceea ce ne înconjoară. La fel ca „nourul trecător” din strofa anterioară, „gândirea” omului captivat de peisajul din jur „se tot duce-n cet la vale”, urmând cursul râului. Nostalgia eternității, dorința profund umană de a împrumuta o fărâmbă din veșnicia naturii reprezintă esența meditației poetice („și gândirea mea furată se tot duce [...] / Cu cel râu care-n veci curge, fără a se opri din cale”).

Forfota viețuitoarelor din luncă este redată prin verbul „clocotește” și culminează cu ivirea unei șopârle de smarald care contemplă, la rândul ei, omul care admiră frumusețea din jurul său. **Imaginea vizuală** sugerează comuniunea dintre individ și natura înconjurătoare, constituindu-se ca parte integrantă a acestora.

Cadrul natural constituie, pentru Alecsandri, spațiul prielnic pentru a crea locul liniștii sufletești, al încetării timpului obiectiv și al instalării duratei imaginare.

Trăsături  
stilistice

Stilul lui Alecsandri se remarcă prin simplitate, naturalețe și expresivitate. Aceasta din urmă este obținută, în special, prin recurența epitetelor și prin imaginile artistice inedite. Sunt evidente influențele folclorice asupra operei sale lirice, dar și procedeele de exprimare specific romantice.

Încheiere

Frumusețea și muzicalitatea acestor pasteluri, bogăția de culori și imagini, au făcut din aceste creații, după cum afirma Titu Maiorescu, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște.”

Varianta propusă:

## Viscolul

Încadrare în epocă	<p>Vasile Alecsandri este cel mai de seamă reprezentant al perioadei pașoptiste a literaturii române, fiind supranumit de Mihai Eminescu, în poezia „Epigonii”, „rege al poeziei”, spre deplina recunoaștere a meritelor sale pentru întreaga activitate creatoare.</p> <p>Creația sa îmbină elemente romantice și clasice într-un ansamblu preponderent autohton, de o mare finețe, care îi certifică valoarea peste timp.</p> <p>Ciclul „Pasteluri” a fost publicat în revista „Convorbiri literare”, între 1868 și 1869, constituind etapa deplinei maturități artistice a autorului, dominată, la nivelul formei, de rigorile clasice.</p>
Definirea speciei literare	<p>Pastelul este specia literară a genului liric în versuri, creată și perfecționată, în literatura română, de Vasile Alecsandri, în care se descrie un tablou de natură, în mod direct, poetul exprimându-și sentimentele față de peisajul zugrăvit. Termenul de „pastel” este preluat din pictură, desemnând un peisaj în creion moale, ușor colorat. Poezia preia trăsăturile operei plastice, bazându-se pe descriere, la care se adaugă profunzimea corespondență între sentiment și tabloul de natură schițat și prezentarea peisajelor în mișcarea ciclică a anotimpurilor.</p>
Tematică	<p>Din cele aproximativ treizeci de poezii-pastel scrise de Alecsandri, se pot desprinde toate fazele celor patru anotimpuri: „Oaspeții primăverii”, „Cucoarele”, „Plugurile”, „Concert în luncă”, „Bărăganul”, „Serile de la Mircești”, „Sfârșit de toamnă”, „Gerul”, „Viscolul”, „Mezul iernei”, „Iama” ș.a. În ceea ce privește universul lor tematic, G. Călinescu afirma: „«Pastelurile» sunt un calendar al spațiului rural și al muncilor câmpenești.”</p>
Semnificația titlului	<p>Poezia „Viscolul” a apărut în ediția de „Opere complete” publicată în 1875 și conturează manifestarea dezlănțuită a unui fenomen al naturii specific peisajului hibernal.</p>
Elemente de structură	<p>Titlul, substantivul comun articulat hotărât „viscolul”, încadrează pastelul printre cele dedicate anotimpului iarna și denumește un fenomen specific acesteia.</p> <p>Pastelul este alcătuit din patru catrene cu versuri lungi (15-16 silabe), cu ritm trohaic și rimă împerecheată. Structural, poezia este construită pe baza unei scheme duale: debutează cu un peisaj de natură, surprins în ansamblul său și se încheie cu un element concret, care atrage atenția eului aflat într-o stare contemplativă.</p>
Figuri de stil	<p>Incipitul constă într-o imagine auditivă, creată prin intermediul aliterației: crivățul, întruchipând dezlănțuirea naturii în timpul „cumplitei ierni”, „văjaie prin vijelie”. Suflul acestuia ridică zăpada așternută pe „deal” și pe „câmpie”, reasezând-o în „lung troian”, alcătuit din „valuri albe”, care dă senzația spațiului nesfârșit.</p> <p>Comparația dintre „valurile” de zăpadă și „nisipurile dese din pustiul african” este inedită prin tenta ei oximoronică și denotă încă o dată preferința poetului pentru căldură, chiar și pentru cea dusă la extrem, specifică deșertului.</p> <p>Viscolul este personificat și stăpânește întreg peisajul: „Viscolul frământă lumea”. Doar prădătorii se încumetă să înfrunte intemperiele, creând pete de culoare pe albul imaculat al zăpezii. Din nevoia stringentă de hrană, lupii și corbii își caută „prada”, iar „turmele tremur”, presimțind pericolul.</p> <p>A treia secvență lirică debutează cu o amplă imagine auditivă, redând urgia produsă de instalarea iernii: „Zbierăt, răget, țipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate”.</p>

Aceasta e completată cu un alt zgomot din planul îndepărtat, „un nechez răsunător”, care extinde dezlănțuirea naturii, cuprinzând întreg pământul.

Imaginea devine apocaliptică: „Noaptea cade, lupii urlă”. Orice individ care se încumetă să traverseze peisajul hibernal este în mare primejdie, aceasta fiind redată prin intermediul interjecției și al exclamației retorice: „Vai de cal și călător!”

Singura scăpare a omului de furia naturii este un loc prielnic de adăpost: „O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind”. Spațiul interior este ocrotitor, în antiteză cu cel exterior, unde călătorul nu e în siguranță. Finalul pastelului implică prezența unei note optimiste: prin solidaritate, omul învinge dezlănțuirea naturii.

Trăsături  
stilistice

Una dintre caracteristicile stilului care se remarcă în acest text este expresivitatea, dată de utilizarea abundentă a figurilor de stil care construiesc imaginea peisajului hibernal: personificarea „Viscolul frământă lumea!”, comparația zăpezii cu nisipul deșertului „Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian,/ Ca nisipurile dese din pustiul african”.

Încheiere

Frumusețea și muzicalitatea acestor pasteluri, bogăția de culori și imagini, au făcut din aceste creații, după cum afirma Titu Maiorescu, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște.”

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Floare albastră

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text liric.  
3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
3. Ilustrează tema iubirii într-un text poetic studiat.  
3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Romantismul european	<p>Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.</p> <p>În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.</p>
2 Etapele romantismului românesc	<p>Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.</p>
Trăsăturile romantismului	<p>Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.</p>
3 Încadrare în epocă	<p>Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioreșciană.</p>
Imaginarul poetic eminescian	

4  
Apariție  
Tematică

Poezia „Floare albastră” datează din perioada studiilor la Viena și Berlin și a fost publicată în revista „Convorbiri literare”, pe 1 aprilie 1873. Tema abordată este iubirea și natura.

Cele două noțiuni reprezintă două teme romantice predilecte, iar lirica eminesciană prezintă particularitatea de a le combina original: iubirea, reprezentând o cale de cunoaștere, este asociată cu natura, care se manifestă afectiv, fiind surprinsă în consonanță cu sentimentele umane. Natura eminesciană are două coordonate: ipostaza terestră, a unui peisaj recreat de poet, ocrotitor, familiar, mitic și ipostaza cosmică, evidențiată atât prin elemente specifice, luna, stelele, cerul, luceafărul, cât și prin prezentarea marilor proiecții ale genezei sau stingerii universale.

Scenariul erotic se desfășoară în cadrul prielnic al naturii și se axează pe o perpetuă căutare a idealului; femeia iubită este unică, având trăsături fizice caracteristice, conturată ca o zână din basme și asociată de cele mai multe ori naturii înconjurătoare. Poeziile integrate acestei teme („Dorința”, „Floare albastră”, „Lacul”, „Crăiasa din povești” ș.a.) urmau să facă parte dintr-un volum intitulat sugestiv „Lumină de lună”, dar care a rămas în stadiul de proiect din cauza îmbolnăvirii poetului.

iubirea și  
natura

În cadrul creației eminesciene, tema iubirii și a naturii cunoaște două etape. Prima dintre ele prezintă **visul pur de iubire**, a cărui împlinire este posibilă într-un viitor idealizat, într-un cadru natural mirific, de basm, fixat în plină vară, în care sunetele și culorile se îmbină armonios, potențând împlinirea sufletească, trăsături evidente în poezii ca: „Dorința”, „Sara pe deal”, „Crăiasa din povești” ș.a.. Etapa a doua reliefează **iubirea iremediabil pierdută**; tristețea eului este completată de o natură prezentată sumar, cu peisaje reci și ploi stingheri, în următoarele poezii: „De câte ori, iubito...”, „Pe lângă plopii fără soț”, „Sonete” sau „De ce nu-mi vii”.

5  
Enunțarea  
temei

Poezia „Floare albastră” poate fi plasată la granița dintre cele două etape ale liricii eminesciene aparținând acestei teme; textura sa ideatică prezintă **visul de iubire posibil de împlinit**, soldat însă cu **melancolia pierderii iremediabile a iubirii**.

Încadrarea în  
specia literară

Textul poetic se încadrează speciei literare **idilă**, aparținând genului liric, în care sunt prezentate, în formă optimistă sau idealizată, viața și dragostea în cadrul rustic; trăirile interioare ale protagoniștilor se află în permanentă concordanță cu tablourile de natură prezentate în manieră expresivă, ceea ce conferă poeziei și caracter de **pastel**.

6  
Semnificația  
titlului

Titlul său este un motiv literar de circulație universală, întâlnit la romanticul german Novalis; în lirica acestuia, „floarea albastră” semnifică împlinirea iubirii într-o lume ideală, care precede moartea. Același simbol apare și în creația poetului italian Leopardi, fiind identificat cu frumusețea și puritatea idealului de iubire. La Eminescu, „floarea” reprezintă viața, gingășia, puritatea, identificate cu idealul feminin, iar epitetul cromatic „albastră” sugerează spațiul infinit, cerul și marea, proiectând sentimentul în eternitate.

7  
Elemente de  
structură și  
compoziție

**Structural**, poezia este alcătuită din **paisprezece catrene** și **patru secvențe lirice**: reproșul formulat de iubită, cugetarea eului liric, chemarea la iubire inițiată de prezența feminină și meditația finală a eului.

Textul poetic conține două planuri, în conturarea cărora este utilizată **lirica măștilor**; îndrăgostitul reprezintă omul de geniu, provenind din sfere înalte, ale cunoașterii, pe când iubita, prezentă feminină, întruchipează planul uman-terestru, lumea comună. Incompatibilitatea celor două planuri este o sursă a neîmplinirii sufletești, exprimată printr-o meditație profundă asupra existenței.

Lirica măștilor

**Prima secvență lirică**, alcătuită din trei strofe, debutează cu o interogație retorică aflată sub semnul reproșului, adresat de prezența feminină eului liric, care aparține sferelor înalte ale cunoașterii: „Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri naite?”. Incipitul schițează deci planul superior al omului de geniu, foarte



**Superioritatea  
geniului**

cuprinzător, incluzând, prin câteva elemente simbolice, referiri la cultura omenirii, la cunoaștere, la geneza universului și la creație: „câmpiile asire”, „întunecata mare”, „piramidele-nvechite”. Abstractul gândirii geniului, sugerat prin verbele „a cufunda”, „a grămădi”, „a căta”, rămâne o taină pentru omul comun, care, sesizând diferența dintre planurile cărora le aparțin cei doi îndrăgostiți, își exprimă dorința ca el să se sacrifice, părăsindu-și sfera înaltă și integrându-se lumii terestre limitate, în vederea împlinirii sufletești: „Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!”.

**A doua secvență lirică** redă, printr-o singură strofă, reacția celui invocat; aceasta exprimă o atitudine detașată, derivată din intuiția superioară a profunde incompatibilități dintre cele două planuri. Apelativul diminutiv „mititica”, prin care este numită iubita, denotă apropierea sufletească dintre îndrăgostiți, completată prin adverbul de mod cu valoare de simbol „dulce” și exteriorizată prin gesturi tandre: „Dulce netezindu-mi părul”.

Exprimarea interjecțională cu tentă imperativă, „ah!”, completată de constatarea „ea spuse adevărul”, accentuează diferența dintre etern și perisabil, dintre abstract și concret, dintre planul superior al geniului și cel comun al iubitei. De altfel, nota șagalnică a răspunsului său semnifică tocmai incapacitatea lui de a fi fericit în plan terestru, prin sacrificarea propriilor idealuri, idee care anticipează cugetarea finală a poeziei: „Eu am râs, n-am zis nimica.”.

**Următoarea secvență lirică**, alcătuită din opt strofe, enunță monologul prezentei feminine, construit ca o chemare la iubire sub forma visului plasat în cadrul mirific al naturii unice, purtând amprenta eminescianismului și zugrăvind parcă Paradisul.

Cadrul natural romantic se insinuează ca o tentație pentru cel care coboară din sferele cunoașterii, reprezentând o înălțare de factură spirituală, potențată de elemente simbolice: „codrul cu verdeață”, izvoarele „care plâng în vale”, „stânca”, „prăpastia măreață”, „ochi de pădure”, „bolta cea senină”, „trestia cea lină”, „foi de mure”.

Scenariul iubirii proiectat în viitor se desfășoară conform unui ritual prestabilit. Izolarea îndrăgostiților potențează intimitatea de a trăi doar unul pentru celălalt clipe de fericire ancorate în eternitate. Limbajul devine familiar, denotând apropierea sufletească dintre cei doi, exprimată în manieră populară: „Și mi-i spune-atunci povești/ Și minciuni cu-a ta gură,/ Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești.”. Autoportretizarea iubitei surprinde emoția specifică momentelor intime de identificare spirituală a celor care se iubesc, enunțând, în același timp, tentația frumuseții idealului de feminitate: „Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul./ Mi-oi desface de-aur părul./ Să-ți astup cu dânsul gura.”. Tentația ipoteticeia apropieri dintre ei culminează cu „o sărutare”, ca pecete a tainei, ocrotită de cadrul natural edenic și determinată de intimitate. În decorul romantic al naturii, luminat doar de astrul protector al îndrăgostiților, luna, care amplifică misterul iubirii, cei doi îndrăgostiți aspiră la eternizarea acestui moment unic. Gesturile tandre conțin revelația unei iubiri pure, idealizate: „Mi-i ținea de subsuoară./ Te-oi ținea de după gât.”, „Ne-om da sărutări pe cale./ Dulci ca florile ascunse.”. Întoarcerea către casă, despărțirea, plasată într-un peisaj bucolic, „spre sat în vale”, pecetluiește, prin sărutări cărora li se atribuie epitetul „dulci”, marcând afecțiunea acestora, unirea spirituală a îndrăgostiților.

**Cea de-a patra secvență lirică**, alcătuită din ultimele două strofe, enunță un monolog al geniului, ale cărui cugetări exprimă deșertăciunea tentației fericirii prin iubire; el conștientizează că ea e doar o himeră, o plăsmuire a propriei sale imaginații, dornică de cunoaștere prin intermediul sentimentelor, iar clipa magică a chemării își relevă perisabilitatea.

Versul „Ca un stâlp eu stam în lună!” exprimă izolarea geniului, dar și capacitatea lui superioară de a uni, la nivel spiritual, planul terestru cu cel cosmic, reprezentat de astrul tutelar al nopții, luna; eul se constituie astfel ca un axis mundi a cărui rațiune proiectează lumea terestră în eternitate.

**Cadrul  
romantic**

**Ritualul erotic**

**Superioritatea  
geniului**

Exclamația retorică amplă denotă atât exuberanța iubitei, cât și proiectarea geniului din planul oniric în cel al realității crude, al incompatibilității dintre planuri: „Ce frumoasă, ce nebună/ E albastră-mi, dulce floare!”. Sentimentul iubirii iremediabil pierdute generează suferința, rezolvată însă prin resemnare: „Și te-ai dus, dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră”. Repetiția exclamativă „Floare-albastră! floare-albastră!...” accentuează simbolul iubirii eterne, sub forma unei triste lamentații, generate de intensitatea cu care geniul percepe eșecul erotic provocat de contrastul puternic dintre iluzie și realitate.

Ultimul vers al poeziei, „Totuși... este trist în lume!”, conține esența meditației geniului asupra existenței umane, dominată de tristețe și neîmplinire a ființei superioare, care își caută perechea ideală, spre a reface cuplul originar; miracolul fericirii prin iubire, ridicată la rangul de ideal, devine o iluzie care nu-și poate afla corespondent în planul realității.

**8  
Procedee  
romantice**

**Procedeele romantice** utilizate de Eminescu în această poezie sunt: manifestarea pleneră a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, preluarea motivului romantic al „florii albastre”, devenit leitmotiv al poeziei, prezentarea cadrului natural cu elemente specifice, problematica omului de geniu, interferența speciilor literare idilă și pastel, combinarea registrului stilistic popular cu cel cult.

**9  
Trăsături  
stilistice**

În ceea ce privește stilul eminescian, se remarcă perfecțiunea formei, care susține structura ideatică a poeziei. Lingvistul Iorgu Iordan remarcă „simbolismul fonetic” în „Floare albastră”, în sensul că îmbinarea sunetelor are capacitatea de a crea reprezentări inedite în imaginația cititorului.

La nivel morfologic, diferența dintre cele două planuri este redată prin alternanța timpurilor verbale astfel: monologul iubitei se centrează pe verbe la timpul prezent sau viitor, iar cugetările geniului sunt structurate în jurul axei temporale: trecut – al iubirii iremediabil pierdute – și prezentul destrămării iluziei și revenirii la realitate.

Lexical, formele populare se îmbină cu termenii livresci, accentuând diferența dintre planuri: „mi-i spune”, „voi cerca”, „mi-oi desface”, „nime-n lume n-a s-o știe” și „câmpiile asire”, „piramidele”.

În ceea ce privește stilistica poeziei, imaginile artistice se îmbină armonios cu figurile de stil. Cuvântul „dulce”, utilizat de patru ori în text, ca adjectiv sau adverb, are valoare de simbol, redând apropierea gestuală dintre îndrăgostiți, unicitatea fetei, dar și suferința profundă generată de irevocabila destrămare a visului de iubire.

**Elemente de  
prozodie**

Din punct de vedere prozodic, poezia respectă convențiile tradiționale, având măsură de 7-8 silabe, rima îmbrățișată și ritmul trohaic.

**10  
Încheiere**

Îngemănarea dintre visul de iubire și cugetarea detașată a geniului conferă poeziei „Floare albastră” caracterul de sinteză a gândirii eminesciene, anticipând problematica exprimată detaliat în poemul „Luceafărul”.

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Luceafărul

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.  
3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
3. Evidențiază tema iubirii într-un text poetic studiat.  
3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1	Romantismul european	<p>Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, a originalității și sincerității sufletești.</p> <p>În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.</p>
2	Trăsături ale romantismului	<p>Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a vișului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeei artistice al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.</p>
3	Încadrare în epocă	<p>Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.</p>
	Imaginarul poetic eminescian	<p>Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.</p>

4  
Apariție

Poemul „Luceafărul” este o capodoperă a creației literare românești și o sinteză a gândirii eminesciene. El este publicat inițial în almanahul Societății Academice „România Jună” din Viena, în aprilie 1883, în august 1883 apare în revista „Convorbiri literare”, iar ulterior, este inclus în singurul volum antum eminescian.

Surse de  
Inspirație

Filonul nașterii poemului este de factură populară; pornind de la textura ideatică a înțelepciunii spirituale românești, Eminescu valorifică un basm popular cules din Oltenia de germanul Kunisch și publicat la Berlin, în 1861. Acesta se intitulează „Fata în grădina de aur” și prezintă iubirea dintre o fiică de împărat și un zmeu, personaje simbolice aparținând unor lumi diferite. Ea îi cere acestuia să devină muritor, dar, în timp ce zmeul merge la Creator pentru a-i cere să-l dezlege de nemurire, fata fuge în lume cu un fiu de împărat, pe nume Florin, zmeul se răzbună prăvălind o stâncă peste cea care i-a trădat sentimentele.

Eminescu versifică acest basm, schimbă finalul și accentuează problematica genului, prezentată în manieră originală, specifică gândirii și imaginației sale. În crearea corospondentului liric al zmeului din basmul lui Kunisch, omul de geniu eminescian are drept sursă de inspirație unul dintre cele patru mituri fundamentale ale spiritualității românești, mitul Zburătorului, personaj fabulos, care inoculează în sufletul tinerelor fete primii fiori ai iubirii.

5  
Tematica  
poemului

Filonul popular este completat în mod inedit cu inspirația din filosofie, autorul asimilând și sintetizând poetic următoarele coordonate: concepția lui Arthur Schopenhauer cu privire la antiteza dintre geniu și omul comun, ideile exprimate de filosofia greacă, conform cărora Cerul și Pământul se află la originea lumii, viziunea vedică indiană asupra cosmogoniei și asupra personajului mitologic Hyperion, care este fiul Cerului.

Poemul a fost creat între anii 1880 și 1882, reliefând maturitatea poetică deplină și cunoscând cinci variante; cea definitivă numără 98 de strofe și atinge perfecțiunea formei și a fondului de idei.

Unind elemente care aparțin celor trei genuri literare – liric (intensitatea emoțională a poemului), epic (firul narativ, personajele, modurile de expunere), dramatic (dramatizarea prin dialog, conflictul central) – înglobând teme și motive din întreaga creație eminesciană, scrierea relevă, în esența ei, imaginarul poetic eminescian. Aceasta este o profundă meditație de factură filosofică asupra condiției omului de geniu.

Tratarea problematicii genului este susținută și de însemnarea autorului pe marginea unuia dintre manuscrisele sale, prin care se definește concepția eminesciană asupra antitezei dintre omul comun și cel superior, dar și legătura cu filonul popular, care a generat scrierea: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul Kunisch povestește legenda luceafărului. Aceasta este povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniu nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pământ, nici e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta genului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric.”

6  
Semnificația  
titlului

În ceea ce privește semnificația titlului, cuvântul „luceafăr” provine din latinescul „lucifer” și este denumirea populară a planetei Venus și a unor stele mai strălucitoare. În sens conotativ, el devine un simbol al unicității și superiorității, înfrunghind genul.

7  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Poemul este amplu, are 392 de versuri, grupate în 98 de catrene, structurate în patru părți, reliefând două planuri: terestru, uman și universal, cosmic.

Prima parte îmbină armonios planul terestru cu cel cosmic, prin prezentarea membrilor ipoteticului cuplu.

Încipitul enunță o formulă specifică basmului: „A fost odată ca-n povești/ A fost ca niciodată”, având rolul de a introduce cititorul în universul imaginației eminesciene, proiectând totodată alegoria într-un timp neprecizat, unic. Același

Primul tablou	caracter de unicitate îl are și fata de împărat, caracterizată prin superlativul de factură populară „prea frumoasă”; ea este „una la părinți”, „mândră în toate cele”, comparată doar cu Fecioara și cu luna, ceea ce denotă singularitatea ei în planul terestru pe care îl reprezintă.
Îmbinarea terestru-cosmic	În continuare, aceasta este surprinsă în stare meditativă, conturând o aspirație înaltă, care depășește sfera limitată, umană, către steaua cea mai strălucitoare din planul cosmic, către Luceafăr. Povestea de iubire se încheagă inițial prin contemplație, cei doi se văd într-o atmosferă melancolică, de vrajă. Distincția dintre reprezentanții sferelor diferite este evidentă încă de la început; iubirea fetei are o latură comună și derivă din obișnuința de a-l vedea în fiecare seară: „Îl vede azi, îl vede mâni./ Astfel dorința-i gata”, pe când idealul erotic al Luceafărului derivă din nevoia de a cunoaște, prin intermediul celui mai puternic sentiment: „El iar, privind de săptămâni./ Îl cade dragă fata.”.
	Cadrul întâlnirii dintre îndrăgostiți este unul romantic, desăvârșit prin îmbinarea elementelor terestre și cosmice: steaua apare seara, luminând „negrul castel” în care se află fata.
	Iubirea lor devine din ce în ce mai puternică și, deși aparțin unor lumi diferite, își găsesc împlinirea temporară în planul oniric. Luceafărul, a cărui personalitate înglobează rațiunea în stare pură, redată prin epitetul „recile-i scânteii”, dar și iubirea absolută exprimată metaforic prin sintagma „mreața de văpaie”, i se poate revela fetei doar în vis și prin oglindă, într-o dublă reflectare; precum Zburătorul din mitologia românească, el o urmează pe fată în „odaie”, inoculându-i primii fiori ai sentimentului iubirii: „Ea îl privea cu un surâs/ El tremura-n oglindă/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă”.
Prima chemare a fetei de împărat	În această primă parte, fata adresează Luceafărului două chemări, izvorâte din dorința puternică de a comunica, chiar și prin intermediul visului și al oglinzii, cu cel de care s-a îndrăgostit. Cea dintâi chemare este menită să anihileze distanța imensă dintre cele două sfere, aceasta reprezentând principala cauză a suferinței fetei, căci ea „Oftând din greu suspină”. Invocarea Luceafărului trădează dorința ei de a-l integra spațiului familial și spiritual, „casei” și „gândului”, pentru că el reprezintă lumina, metaforă pentru cunoașterea absolută, adică aspirația ei cea mai de preț: „Cobori în jos, luceafăr blând./ Alunecând pe-o rază./ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează!”.
Motivul visului și al oglinzii	Chemarea onirică este urmată de împlinirea rugii, căci Luceafărul se întrupează din „cer” și „mare”, precum Nepun, și sintetizează două lumi antitetice: „Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale”, „Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară - / Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.”.
	Răspunsul Luceafărului metamorfozat denotă sobrietate și gravitate, „- Din sfera mea venii cu greu/ Ca să-ți urmez chemarea”, dar și o enormă afecțiune, numind-o pe fată „odor nespus” și implorând-o să părăsească lumea muritoare pentru a stăpâni un univers superior, infinitul oceanului, al „palatelor de mărgean”.
Ipostaza angelică	Deși este fermecată de măreția <i>ipostazei angelice</i> a Luceafărului, refuzul fetei este categoric și izvorăște din conștientizarea incompatibilității dintre planurile cărora cei doi le aparțin: „Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;[...]/ Căci eu sunt vie, tu ești mort./ Și ochiul tău mă-ngheață.”.
A doua chemare a fetei de împărat	Cea de-a doua chemare adresată de fată, identică structural cu prima, determină o nouă întrupare a Luceafărului, aflată în opoziție cu cea dintâi. El apare într-o <i>ipostază demonică</i> născut fiind din „soare” și „noapte”. Deși „vine trist și gânditor”, stare de spirit provocată de refuzul inițial al fetei, speranța sa în statormicia iubirii rămâne vie: „Dar ochii mari și minunați/ Lucesc adânc himeric./ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric.”. Principiul masculin accentuează, prin reluare, dorința sa puternică de a o ridica pe fata de împărat la rangul de „mireasă” a sa, răpind-o din calea lumii comune și, implicit, a morții.
Ipostaza demonică	



Deși suferința cauzată de neîmplinirea erotică devine un chin resimțit organic de cea care afirmă: „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde”, „Privirea ta mă arde”, aceasta nu este pregătită să-și părăsească sfera limitată pentru a-l urma; neînțelegând pe deplin condiția lui superioară, ea îi cere să înfăptuiască sacrificiul suprem în numele iubirii lor: „Fii muritor ca mine.”.

Dovedindu-și natura superioară, Luceafărul face distincția dintre cele două lumi, diferență pe care fata doar o intuiește, revelând esența imposibilității de a se împlini în iubire, doar prin sacrificiu de sine: „Au nu-nțelegi tu oare,/ Cum că eu sunt nemuritor./ Și tu ești muritoare?”; pentru că omul comun se află în incapacitate de a da curs chemării într-o altă lume necunoscută, iar ființa superioară este însetată de cunoașterea absolută prin iubire, el consimte la împlinirea sacrificiului de sine: „Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege.”.

Tabloul al II-lea

Partea a doua ancorează acțiunea, în totalitate, în sfera terestră, prezentând progresiv idila dintre doi oameni obișnuiți, ca exponenți tipici ai lumii căreia îi aparțin. Astfel, fata de împărat își pierde caracterul de unicitate și devine Cătălina, individualizare prin nume propriu menită să o coboare pentru totdeauna în inferioritate. Ea este, de această dată, fermecată de vorbele meșteșugite și gesturile tandre ale „unui paj”, „viclean copil de casă”, „băiat din flori și de pripas/ Dar îndrăzneț cu ochii”, pe nume Cătălin. Portretul acestuia se află în antiteză cu al Luceafărului și scoate la iveală natura inferioară a ființei umane raportată la elementul cosmic.

Planul terestru

Exprimarea sobră din prima parte este înlocuită cu tonul șagălnic de factură populară, iar înfiriparea sentimentelor dintre cei doi își pierde solemnitatea, fiind prezentată sub formă ludică. În sufletul băiatului se înfiripă aspirația către fata de condiție socială superioară, o admiră în taină și îi declară iubirea într-o manieră tipică determinată de condiția sa inferioară: „Aș vrea să nu mai stai/ Pe gânduri totdeauna,/ Să răzi mai bine și să-mi dai/ O gură, numai una.”. Îndrăzneala sa se află în antiteză cu proveniența umilă a acestuia; cu toate acestea, enunță tentația printr-o chemare la iubire, expunând un scenariu banal, asemănător cu cel al vânătorii. Deși fata păstrează aspirația înaltă către planul superior, declarându-și „dorul de luceafăr”, acceptă avansurile pajului, fiind încântată de maniera simplă în care acesta îi prezintă jocul iubirii: „Cum vânătoru-ntinde-n crâng/ La păsărele lațul,/ Când ți-oi întinde brațul stâng/ Să mă cuprinzi cu brațul; [...] Să ne privim nesățios/ Și dulce toată viața”.

Idila dintre  
Cătălin și  
Cătălina

Atitudinea fetei este oscilantă, „mai nu vrea, mai se lasă”, ceea ce demonstrează starea incipientă de dinaintea împlinirii erotice alături de Cătălin. Ea realizează în mod dureros că dorul de Luceafăr va fi permanent doar o nostalgie specific umană, pe când iubirea terestră îi poate conferi măcar fericirea de o secundă. Însotirea cu „guralivul” Cătălin reprezintă astfel o soluție de compromis, prin care ea încearcă să estompeze drama incompatibilității cu sfera superioară și să obțină împlinirea sufletească imediată.

Propunerea lui de a fugi împreună în lumea largă rezolvă atât neconcordanța de statut social dintre ei, cât și aspirația anterioară, mult prea înaltă a fetei, oferindu-le posibilitatea împlinirii erotice într-o sferă limitată, supusă legilor neiertătoare ale sortii: „Hai ș-om fugi în lume, [...] Vom fi voioși și teferi,/ Vei pierde dorul de părinți/ Și visul de luceferi.”.

Tabloul al III-lea

Partea a treia debutează cu o descriere unică în literatura universală, anume prezentarea spațiului infinit al macrocosmosului, unde se poate pătrunde cu forța gândului. În timp ce, în plan terestru, se desfășoară idila dintre Cătălin și Cătălina, Luceafărul pornește către Demiurg, către originile lumii, pentru a-și împlini făgăduința de a deveni muritor.

Planul cosmic

Pastelul cosmic este redat în limbaj metaforic: „Un cer de stele dedesubt,/ Deasupra-i cer de stele”, „a chaosului văi”, „Vedeă ca-n ziua cea dentăi,/ Cum izvorau

lumine". Timpul cosmic se transformă în durată, măsurată după rotația astrelor, într-o dimensiune superioară: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe”.

Zborul cosmic al Luceafărului este redat printr-o metaforă de factură populară: „El zboară gând purtat de dor/ Pân' piere totul, totul”. Ajunge în spațiul primordial, necunoscut muritorilor, depozitar al esenței universului: „Căci unde-ajunge nu-i hotar, nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.”.

Zborul cosmic  
către Demiurg

„Setea” care îl soarbe, „adâncul”, asemănat cu „uitarea”, anticipează confruntarea sa cu deținătorul adevărului absolut, singurul căruia îi poate adresa ruga de a-l dezlega de nemurire, posibilă doar prin schimbarea ordinii cosmice. În schimbul „greului negrei veșnicii”, Luceafărul își dorește „o altă soartă”, un destin care să-l guverneze ca pe un om obișnuit: „Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire./ Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...”. Mobilul sacrificiului său este nobil, dar Luceafărul, ghidat de dorința puternică de cunoaștere, pare a nu lua în seamă implicațiile cererii sale. El este dispus să consimtă la cel mai mare sacrificiu în numele iubirii, renunțând la condiția sa privilegiată, la unicitate și la veșnicie, pentru o clipă de împlinire sufletească, specifică muritorilor de rând.

Demiurgul îl numește Hyperion, „cel care merge deasupra”, dezvăluindu-i natura superioară și refuzând îndeplinirea rugăminții de „repaos” formulată de Luceafăr. Dispariția sa de pe bolta cerească ar însemna schimbarea ordinii firești a întregului cosmos, revenirea la haosul primordial, moartea universului, căci el, Luceafărul, s-a născut odată cu lumea. Dincolo de textura ideatică prezentată sub forma alegoriei, se poate intui soarta geniului, „condamnat” la nemurire, pe altarul căreia sacrifică iubirea și, implicit, fericirea.

Antiteza om-  
ființă  
superioară

Răspunsul Demiurgului este merit a adânci antiteza dintre cele două sfere. Ființa umană are un caracter perisabil: „Dar piară oamenii cu toți./ S-ar naște iarăși oameni.”. Ei „durează-n vânt/ Deșarte idealuri”, au „stele cu noroc”, fiind deci guvernați de soarta implacabilă, pe când ființa superioară nu este condiționată de limitări: „Noi nu avem nici timp, nici loc./ Și nu cunoaștem moarte.”.

Creatorul suprem îl supune pe Hyperion unei reinițieri în vederea determinării acestuia de a-și accepta condiția superioară. El nu-i poate oferi decât ceea ce se află în concordanță cu superioritatea condiției sale: rațiunea supremă, calitatea de stăpân al universului terestru sau pe aceea de conducător, dar, în mod categoric, „moartea nu se poate”.

Ultimul argument al Demiurgului este și cel mai puternic, punând în lumină antiteza dintre superioritatea lumii căreia îi aparține Luceafărul și superficialitatea terestruului: „Și pentru cine vrei să mori/? Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te așteaptă.”.

Ultima parte a poemului revine simetric la prezentarea planului terestru și cosmic. Peisajul de factură romantică, „sara-n asfințit”, când apare luna, este animat de prezența celor doi tineri îndrăgostiți, izolați în mijlocul naturii ocrotitoare: „Sub șirul lung de mândri tei/ Ședeau doi tineri singuri”. Idila pământenilor este plină de farmec, ei trăind din plin clipa fericirii și liniștii sufletești, umbrită doar de caracterul perisabil al acesteia. Gesturile tandre, completate de vorbele dulci, proiectate într-un decor mirific, par a eterniza momentul de iubire, iar florile de tei care îi acoperă sugerează o comuniune a lor de dincolo de moarte.

Tabloul al IV-lea

Îmbinarea  
terestru-  
cosmic

Fata, „îmbătătată de amor”, adresează o ultimă chemare Luceafărului, izvorâtă din dorința de ocrotire. Invocația nu se mai petrece în vis și este diferită față de primele două chemări, aceasta rugându-l să pătrundă „în codru și în gând”, pentru a-i binecuvânta destinul, „norocul”: „— Cobori în jos, luceafăr blând/ Alunecând pe-o rază./ Pătrunde-n codru și în gând/ Norocu-mi luminează!”.

Răspunsul Luceafărului denotă profunda dezamăgire, provocată de conștientizarea condiției sale superioare și, implicit, de imposibilitatea de a se împlini prin iubire. Cea care era numită „odor nespus” și în numele iubirii căreia era

dispus să se sacrifice pe sine, devine „chip de lut”, reprezentând comunul, inferiorul condiției sale: „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?”.

Ultima strofă este o cugetare tristă a Luceafărului, întruchipând geniul, care pune în antiteză cele două sfere incompatibile: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.”. Pe când existența umană stă sub semnul „norocului” de-o clipă, geniul își asumă atributele eternității, dar este condamnat la singurătate.

#### Lirica măștilor

Criticul literar Tudor Vianu identifica în structura acestui poem alegoric trei niveluri existențiale, pe care le numește „măști lirice”, ipostaze ale aceluiași eu. Prima ipostază, a muritorului, reprezentat de Cătălina și de varianta sa masculină, inferioară, Cătălin, are aspirații înalte, titanice, dar care nu se pot materializa într-o împlinire de natură ideală; cea de-a doua, omul superior, geniul, deși aparține unei sfere mult mai înalte, este însetat permanent de a cunoaște și de a se defini pe sine prin iubire, dar trăiește drama incompatibilității cu o persoană de o altă condiție cognitivă decât a lui. Cea de-a treia ipostază înfățișează demurgul, ca simbol al perfecțiunii către care aspiră și geniul, și omul comun, și care se identifică eternității.

#### 8 Procedee romantice

Prezentarea condiției geniului este filonul principal pe care se axează ampla creație de factură romantică; alte procedee romantice sunt: inspirația din folclor, prezentarea naturii în concordanță cu sentimentele umane, peisajul terestru și cel cosmic, titanismul, metamorfozările Luceafărului, folosirea antitezei, ca procedeu artistic predominant, tematica și motivele literare specifice, amestecul genurilor literare.

#### 9 Limbajul artistic

Limbajul artistic al poemului se remarcă prin claritate și perfecțiune în îmbinarea cuvintelor în vederea obținerii unor reprezentări inedite în imaginația cititorului. Stilistic, Eminescu preferă, după o trudă istovitoare cu multiplele capcane semantice ale cuvintelor, exprimarea simplă, de factură populară, ca de exemplu în cazul alegerii epitetului definitiv în conturarea portretului fetei de împărat, numită „o prea frumoasă fată”. Cuvintele și expresile populare conferă un farmec aparte creației, fiind însă completat de exprimarea savantă, aforistică, utilizând și chiasmul, o figură de stil complexă: „Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.”.

#### Elemente de prozodie

Prozodia poemului îi susține muzicalitatea, alături de multiplele aliterații; catrenele au măsură de șapte-opt silabe, ritmul este iambic și se observă alternanța dintre rima feminină și cea masculină.

#### 10 Încheiere

Complexitatea formală, dar mai ales ideatică a poemului alegoric îl propulsează printre creațiile cu valoare inestimabilă din literatura universală. În legătură cu acesta, Tudor Arghezi afirmă: „Dezamăgirea a dat limbii românești o capodoperă de amărăciune glacială care se cheamă «Luceafărul».”

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Scrisoarea I

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.  
3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului*.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

- 1  
Romantismul european
- Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.
- Etape ale romantismului românesc
- În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.
- 2  
Trăsături ale romantismului românesc
- Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedurii artistice al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticienilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.
- 3  
Încadrarea în epocă
- Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.
- 4  
Apariție
- Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.
- „Scrisoarea I” este publicată în revista „Convorbiri literare”, la 1 februarie 1881 și deschide un ciclu unitar de patru epistole, intitulate inițial „Satire”. Ulterior, criticul literar Titu Maiorescu le schimbă denumirea, numindu-le „Scrisori”. Scrisoarea este o specie literară de factură universală, abordată încă din Antichitate. Poemul „Dalila”,

cunoscut și sub denumirea de „Scrisoarea V”, a fost publicat postum și se consideră că nu face parte din ciclul amintit.

## 5 Tematica Scrisorilor

Tema centrală a „Scrisorilor” este de natură filosofică și romantică; ele dezvoltă ideea sorții nefericite a omului de geniu, condamnat să trăiască într-o societate mediocră incapabilă de a-l înțelege. Prima Scrisoare înfățișează omul superior în ipostaza bătrânului dascăl, inițiatul în tainele universului; *artistul* este prezentat în cea de-a doua creație a ciclului, „Scrisoarea III” are în centru *geniul politic* întrupat de figura emblematică a lui Mircea cel Bătrân, iar în ultima scrisoare, ca și în poemul „Dalila”, omul superior *satirizează sentimentul iubirii într-o lume superficială*.

## 6 Elemente de structură și compoziție

În legătură cu acest ciclu eminescian, D. Murărașu subliniază că „«Scrisorile» relevă drama vieții sufletești a lui Eminescu, fiecare dintre ele fiind un act al acestei drame.”.

„Scrisoarea I” constituie una dintre cele mai frumoase și originale *meditații* existente în literatura română. Ea conține o sută cincizeci și șase de versuri, structurate în *cinci părți*: prezentarea peisajului nocturn de factură romantică, evidențierea lumii terestre prin câteva elemente specifice, cosmogonia și stingerea universală, prezentarea geniului în raport cu posteritatea și revenirea simetrică la cadrul nocturn inițial.

## Peisaj nocturn de factură romantică

Prima parte prezintă un peisaj prielnic meditației lirico-filosofice, nocturn, dominat de imaginea lunii. Trecerea de la realitate către tărâmul imaginației se realizează prin inserarea motivului ceasornicului, corespondentul lunii în plan terestru: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare”. Astfel, se pot delimita două coordonate temporale, anume timpul universal, cosmic și cel individual, perisabil, creat de muritori după modelul fazelor lunii.

## Coordonate temporale

Astrul selenar domină peisajul nocturn, fiind personificat; acesta conferă farmec nopții, potențându-i misterul prin „voluptoasa ei văpaie” și adâncește meditația poetică pentru că „Ea din noaptea amintirii o vecie-n treagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.”. Motivul lunii împletit cu cel al nopții și al visului se constituie ca fundamente ale peisajului de factură romantică, prielnice contemplației existențiale.

## Motive romantice

Luna este invocată și numită metaforic „stăpân-a mării”, care tronează deasupra întregului univers terestru: „mii pustiuri”, „codri”, „izvoară”, „maluri”, „mări”, „țărături”, „palate și cetăți”, „mii de case”, „frunți pline de gânduri”. De la imaginea de ansamblu asupra elementelor naturii, proiectată în eternitate, se face trecerea către planul restrâns al perisabilității ființei umane. Prin intermediul ipostazei selenare de martor al lumii terestre, eul liric meditează asupra condiției umane supuse destinului, remarcând identitatea ființelor în fața morții, idee preluată pe filieră filosofică, schopenhaueriană: „Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții”.

## Evidențierea lumii terestre

Partea a doua particularizează universul terestru, populat de indivizi prin intermediul cărora se reliefează condiția umană, dominată de antiteze. Astfel, sunt prezentate, cu vădită ironie, multiple ipostaze ale omului: „Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,/ Când la ziua cea de mâine abia cuget-un sărac...”, „La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,/ Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!”, „Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,/ Altul caută în lume și în vreme adevăr”, „Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărâbii”. Trăsăturile lor caracteristice, cum ar fi preocupările inutile, cochetăria, cugetarea și puterea rațiunii, prețuirea laturii materiale, prezentate tot antitetic, conturează portrete generalizate și definitorii pentru categorii sociale diverse. În această lume dominată de mediocritate, se conturează portretul bătrânului dascăl, care, sub o aparență umilă, „uscățiv”, „gârbovit și de nimic”, ascunde o esență umană unică. El întruchipează geniul în ipostaza cugetătorului, care meditează asupra tainelor universului: „Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă,/ Noaptea-adânc-a vecinicii el în șiruri o dezleagă”. Eul liric îl compară cu personajul mitologic Atlas, cel care „sprijinea cerul pe umăr”. La fel, dascălul „sprijină lumea și vecia într-un

## Portretul bătrânului dascăl



număr", ceea ce denotă capacitatea superioară de a cunoaște numărul sacru fundamental care stă la baza creației primordiale și îi permite să refacă mental destinul Universului.

Partea a treia prezintă cosmogonia și apocatastaza în viziunea bătrânului dascăl, care, inspirat fiind de astrul tutelar al nopții, cugetă asupra enigmelor universului.

Imaginea  
cosmogoniei

Secvența cosmogonică are la bază idei preluate din textele vedice, care se împletesc armonios cu filosofia platoniciană și schopenhaueriană. La originile universului se află „eterna pace”; momentul primordial, abstract și anterior facerii lumii este explicat de filosofie prin negație. „Nimicul” este opus creației, pe care o precede; acesta e plasat în atemporalitate: „pe când ființă nu era, nici neființă”, iar „totul era lipsă de viață și voință”. El este o noțiune abstractă, care se constituie ca o negație, atât a ființei, a vieții, a voinței, cât și a neființei.

Interogațiile retorice referitoare la natura nimicului primordial „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?”, reprezintă frământări ale omenirii din cele mai vechi timpuri, dar caracterul limitat al ființei umane împiedică aflarea răspunsurilor: „N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”.

Cosmogonia, care precede haosul primordial, este inspirată de versuri din culegerea indiană „Rig-Veda”, „Imnul creațiunii”; versurile acesteia sunt foarte asemănătoare cu cele eminesciene: „Atunci nici neființă n-a fost, și nici Ființă./ Căci nu era nici spațiu, nici cer și nici stihie (...)/ N-a fost nici Nemurire, nici Moartea nu-ncepuse/ Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi.”

Lumea ia naștere prin mișcarea unui punct, determinată de „un dor nemărginit”, de voința puternică de a trăi: „Dar deodată-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl”. Pacea primordială este precedată de apariția unui principiu de ordine de la care pornesc coordonatele spațiale și temporale. Consecințele genezei sunt ivirea astrelor, Soarele și Luna, și a forțelor naturale incipiente, „stihiele”. De atunci și până în prezentul cugetătorului, apar permanent „colonii de lumi pierdute”, a căror efemeritate e sugerată prin metaforele: „noi copii ai lumii mici”, „mușuroaie de furnici”, „microscopice popoare”, „muști de-o zi”. În raport cu măreția universului, ființa umană trăiește doar o clipă, iar generațiile se succed până la momentul stingerii universale.

Imaginea  
apocatastazel

Puterea minții genului savant îl poartă în continuare către imaginarea apocatastazel, pătrunzând cu forța vizionară a spiritului „mil de veacuri înaintea”. Moartea universului presupune apunerea pentru totdeauna a Soarelui, dispariția în neant a stelelor, înghețarea planetelor și revenirea la haosul originar, prin moartea timpului și recăderea în „eterna pace”: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși./ Cum planeteii toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț’ [...]/ Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie”.

Partea a patra este o satiră, construită pe baza antitezei dintre geniu și omul comun. Bătrânul dascăl își continuă cugetarea, de această dată asupra destinului individuale ale celor care populează universul enigmatic. Soarta fiecărui individ e egală cu sine și cu cea a omenirii: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate”. Din nou este accentuată ideea sorții schimbătoare și cea a trecerii implacabile a timpului, prin care individul este supus efemerului: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?.../ Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc”.

Caracter de  
satiră

Savantul, care întrușipează genul aspirant la nemurire, este prezentat în opoziție cu lumea mărunță în care trăiește și care nu e capabilă a-l înțelege și a-l aprecia. Omul comun, în loc să-i ofere glorie postumă, caută să-i diminueze importanța, umbrind opera științifică prin prezentarea faptelor mărunte, insignifiante din biografia sa: „Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,/ O să-și bată alții capul s-o pătrună cum a fost?”.

Antiteza  
geniu-om  
comun

Imaginarea funerariilor savantului constituie un prilej prin care discursul devine ironic, pentru că, în mod meschin, contemporanii vor promova „biografia subțire”, accentuând picanterile acesteia, adică „pete multe, răutăți și mici scandaluri”, „toate

micile mizerii unui suflet chinuit". Cel care va rosti necrologul, „vrui mititel", un oarecare dornic de a se evidenția pe sine, este menit a distruge și ultima speranță a nemuririi geniului; astfel, cortegiul funerar, caracterizat printr-o comparație inedită, „splendid ca o ironie", încheie un destin de excepție, într-o manieră sarcastică.

Posteritatea se arată și mai nedreaptă, recurgând la ignorarea operei geniului, în schimbul popularizării, din ignoranță și rea-credință, latura umană a geniului: „Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ/ Toate micile mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit."

Ultima parte revine simetric la peisajul inițial de factură romantică, dominat de imaginea lunii. Aceasta, ca simbol al eternității, veghează umanitatea perisabilă, fiind martoră la tot ceea ce se petrece în plan terestru. În opoziție cu destinul privilegiat al acesteia, ființele umane sunt supuse egalității în fața morții inexorabile: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții".

Întreaga poezie denotă o viziune inedită asupra individului, aparținând microspațiului și timpului măsurat cu „ceasornicul", integrat cosmicului, macrospațiului și macrotimpului, proiectat fiind în eternitate.

Procedeele romantice utilizate în poezie sunt: prezentarea condiției geniului, motive specifice (luna, codrul, timpul bivalent, ceasornicul), antiteza, geneza și stingerea universală prezentate prin prisma fanteziei creatoare, ironia, satira.

Originalitatea gândirii poetice reliefată de fondul ideatic este susținută de limbajul expresiv. Figurile de stil dominante sunt epitetul („gene ostenite", „dor nemărginit", „sure văi", „nota prizărită", „pagina neroadă"), comparația („splendid ca o ironie"), personificarea (luna „fecioară"), antiteza („rege" - „sărac", „slab" - „puternici", „genii" - „neghiobi"), metafora („Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci"). Aceasta din urmă, grăitoare prin forța sugestiei, produce adâncirea lirismului în subiectiv. Referitor la acest procedeu semantic, G. Călinescu apreciază că Eminescu este poetul român care „a introdus amplu și substanțial metafora în lirica românească".

Din punct de vedere prozodic, se remarcă ritmul trohaic, rima împerecheată și măsura de cincisprezece-șaisprezece silabe.

„Scrisoarea I" rămâne, dincolo de trecerea implacabilă a timpului, o creație de geniu, o capodoperă a liricii meditativ-filosofice.

Revenirea la  
peisajul de  
factură  
romantică

7  
Procedee  
romantice

8  
Limbajul  
artistic

Elemente de  
prozodie

9  
Închelere

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Glossă

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1  
Romantismul  
european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etape ale  
romantismului  
romănesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

2  
Trăsături ale  
romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedurii artistice al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3  
Încadrare în  
epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginar  
poetic

Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijire maioreșciană.

4  
Apariție  
Enunțarea  
temei

Poezia „Glossă” este o creație de factură gnomică, apărută în 1883, în volumul antum eminescian, încadrându-se printre creațiile de maturitate ale poetului. Tema este de factură filosofică; aceasta enunță un set de norme pe care omul superior, geniul, trebuie să le ia în considerare de-a lungul existenței în lumea comună. Deși

Eminescu nu dezvoltă un sistem filosofic propriu, această temă este un punct de referință al gândirii poetice.

5  
Surse de  
inspirație

Ca surse de inspirație ale poeziei, se pot identifica influențe din filosofia antică, prin preluarea motivului literar al lumii ca teatru, utilizat și de alți autori intrați în universalitate, precum și modelul vechilor scrieri românești pe teme existențiale, care valorifică, în special, motivul de circulație universală, fortuna labilis.

6  
Semnificația  
titlului

Titlul, „Glossă”, provine din cuvântul grecesc tradus prin „limbă”, denumire prezentă și în latină, franceză, italiană sau germană. În română, cuvântul are următoarele accepțiuni, notate în DEX: „explicarea sensului unui pasaj sau a unui cuvânt dintr-o scriere; comentariu sau notă făcută pe marginea unui text” sau „formă fixă de poezie în care, fiecare strofă, începând de la cea de-a doua, comentează succesiv câte un vers din prima strofă, versul comentat repetându-se la sfârșitul strofei respective, iar ultima strofă reproducând în ordine inversă versurile primei strofe.”.

7  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Fiind o poezie cu formă fixă, ca și sonetul și rondelul, „Glossa” eminesciană este alcătuită dintr-o strofă-temă, cu opt versuri, care se reiau sub formă de concluzie pentru fiecare dintre următoarele strofe, ultima strofă conținând versurile strofei-nucleu, în ordine inversată. Așadar, poezia conține zece strofe, remarcându-se prin perfecțiunea formală, care susține un fond de idei superior, tratând condiția geniului.

Ca ansamblu, „Glossa” este un cod etic formulat în mod impersonal de către un eu superior și adresat direct către geniul nevoit să se integreze lumii comune, învățând să conviețuiască în mediocritate. Așa cum, într-o altă poezie eminesciană, acesta își dorea să învețe să moară, versurile gnomiche îi oferă orientări semnificative despre modul în care este nevoit să trăiască.

Adevăruri  
general-  
valabile

Prima strofă, nucleul poeziei, enunță adevăruri general-valabile, comentate ulterior, de-a lungul următoarelor opt strofe: „Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate/ Ce e rău și ce e bine/ Tu te-nțreabă și socoate/ Nu spera și nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece/ De te-ndeamnă, de te cheamă,/ Tu rămâi la toate rece.”. Timpul este ireversibil, existența umană este supusă repetabilității ciclice, gândirea și discernământul sunt niște valori foarte importante ale vieții, soarta umană este supusă perisabilității, iar geniul este sfătuit să ignore ispitele, adoptând o atitudine rațională. Prin generalizare, persoana a doua adresativă din textul poetic poate fi asociată și omului comun, care, prin puterea rațiunii poate aspira către superioritate.

Ideea de  
cunoaștere

Cea de-a doua strofă se axează pe ideea de cunoaștere, care o înglobează pe cea de autocunoaștere, pornind de la îndemnul socratic, „Cunoaște-te pe tine însuși!”. Omul superior este îndemnat să se izoleze și, folosind forța rațiunii, să se detașeze de ceea ce este efemeritate și deșertăciune: „Tu așază-te deoparte,/ Regăsindu-te pe tine”. Timpul este ireversibil și, de aceea, spiritul uman are nevoie de discernământ pentru a separa binele de rău.

Motivul măștii

Următoarea strofă are la bază motivul măștii, care sugerează aparența, identificată cu fericirea, un simbol al efemerității, născută din propria sa moarte. Geniul este sfătuit să ignore masca fericirii, căci ea ține o clipă amăgitoare, iar gândirea superioară, „Recea cumpăn-a gândirii”, nu trebuie să se lase pradă aparențelor înșelătoare.

Motivul lumii  
ca teatru

Strofa a patra include motivul de circulație universală al lumii ca spectacol de teatru, care este recurent în poezie, fiind prezent și în strofele a șasea („Alte măști, aceeași piesă”) și a opta („Ca să schimbe-actorii-n scenă”). Acesta pornește de la filosofia lui Schopenhauer și explicitează atitudinea contemplativă pe care ar trebui să o adopte geniul, privind spectacolul lumii, care se derulează după un scenariu prestabilit și repetabil: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i”. Izolarea se constituie din nou ca o condiție esențială pentru a putea discerne binele de rău: „Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor artă/ Ce rău și ce e bine.”.

Valoarea prezentului etern	Următoarea strofă se axează tot pe o idee filosofică de proveniență schopenhaueriană, anume valoarea inestimabilă a prezentului etern, care înglobează cele două coordonate temporale obiective, trecutul și viitorul; ele sunt doar „a filei două fețe”, simboluri ale zădărniceii, pe când prezentul, care le conține și pe acestea, se învecinează cu eternitatea. Se repetă astfel îndemnul la cugetare: „Te întreabă și socoate”, prin care geniul își poate revela natura superioară.
Opoziția aparentă-esență	Strofa a șasea enunță ideea că, doar prin detașare se poate atinge echilibrul interior din care derivă cugetarea superioară. Ajuns la acest stadiu, geniul identifică opoziția dintre aparentă și esență: „Și de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă și tristă”. El nu se va lăsa astfel amăgit de schimbarea perpetuă a măștilor lumii, pentru că oamenii, prin natura lor, fac parte din „aceeași piesă” și spun „aceeași gamă”, integrată unui spectacol existențial menit a fi contemplat. Îndemnul de factură pesimistă „nu spera” se identifică renunțării definitive la autoiluzionare, la speranțele deșarte, specifice omului comun.
Tema timpului trecător și ireversibil	Strofa următoare accentuează ideea timpului trecător și ireversibil, care poate fi învins doar prin detașare perpetuă în fața deșertăciunii lumii și prin adoptarea atitudinii contemplative și ironice asupra spectacolului existențial: „Nu spera când vezi mișei/ La izbândă făcând punte/ Te-or întrece nătărăii/ De ai fi cu stea în frunte”. „Mișei” și „nătărăii” sunt reprezentanții mediocrității, care se lasă înșelați de aparentă, de „izbânda” de moment. Atitudinea lor față de omul superior este disprețuitoare, pentru că universul cunoașterii lor este atât de limitat, încât nu pot discerne între valoare și pseudovaloare. De aceea, concluzia strofei, „Ce e val ca valul trece”, denotă perisabilitatea omului în raport cu geniul.
Motivul ispitelor lumii	Strofa a opta se axează pe motivul ispitelor lumii, numite metaforic „lucii mreje” și „cântec de sirenă”. Aceste tentații aparțin unei lumi meschine a „mișeiilor”, cu care geniul nu se poate însoți; el n-ar trebui să se lase amăgit de spectacolul efemerității, ci să asculte vocea rațiunii, pentru a le intui și a le evita, fără a se abate de la drumul drept al propriului său destin: „Tu pe-alături te strecoară/ Nu băga nici chiar de seamă/ Din cărarea ta afară/ De te-ndeamnă, de te cheamă.”
Neîmplinirea emoțională	Strofa a noua revine la îndemnul adoptării unei cugetări detașate, singura cale către obținerea idealului de echilibru interior. Aceasta implică însă decizia de tot ceea ce este comun și trecător: „De te-ating, să ferii în lături/ De hulesc, să taci din gură;”. Pentru a evita suferința, geniul trebuie să țină cont de regula neimplicării emoționale: „Tu rămâi la toate rece.”
Reluarea strofei-temă	Ultima strofă a poeziei reia strofa-temă inversând ordinea versurilor și accentuând astfel, prin repetare, normele codului etic formulat de întreaga poezie. Cugetarea rece și atitudinea contemplativă sunt idei recurente în lirica eminesciană de factură filosofică. În poemul „Luceafărul”, de exemplu, tentația lumii inferioare se soldează cu suferință și cu retragere în sfera înaltă a astrilor; omul superior din „Glossa” însă, este nevoit să trăiască în mediocritatea terestră și, de aceea, elaborează un cod de norme de conduită prin care să evite suferințele mărunte și să-și salveze spiritul.
8 Procedee romantice	Fondul ideatic de factură romantică se îmbină armonios cu stilul simplu, limpede, de factură clasică. Procedeele romantice utilizate în poezie sunt: sursele de inspirație, prezentarea condiției geniului, utilizarea antitezei, subiectivitatea și originalitatea.
Elemente de stil	Stilul poeziei se remarcă prin simplitate; figurile de stil utilizate sunt puține, dar reprezentative: epitete („recea cumpănă”, „lumea-i veselă și tristă”), metafore („cumpăn-a gândirii”, „masca fericirii”), antitezele („toate-s vechi și nouă toate”, „ce e rău și ce e bine”, „viitorul și trecutul”).
Elemente prozodice	Poezia este alcătuită din zece strofe a câte opt versuri cu măsură de opt silabe, rima încrucișată și ritmul trohaic.
9 Încheiere	Constituind o serie unică în literatura română, creațiile eminesciene, „Odă (în metru antic)” și „Luceafărul”, la care se adaugă „Glossa”, conturează o viziune profundă asupra existenței, trecută prin filtrul gândirii și imaginației omului superior.



Varianta propusă:

# Odă (în metru antic)

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

**1**  
**Romantismul european**  
Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, a originalității și sincerității sufletești.

**Etape ale romantismului românesc**  
În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

**Trăsături ale romantismului**  
Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilectate ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

**2**  
**Încadrare în epocă**  
Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-se și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

**3**  
**Imaginarul poetic**  
Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioreșciană.

**4**  
**Tematica**  
„Odă (în metru antic)” este o creație eminesciană de maturitate, care atinge profunzimi existențiale nebănuite, încadrându-se liricii de inspirație filosofică. Deși Eminescu nu dezvoltă un sistem filosofic propriu, această temă este un punct de referință al gândirii poetice, neegalată de-a lungul timpului.

5	Apariție	„Oda” eminesciană a fost publicată în 1883, după ce, de-a lungul timpului, a cunoscut mai multe variante, până să ajungă la forma finală. Inițial, a fost concepută ca un poem dedicat personalității complexe a lui Napoleon, o figură reprezentativă a istoriei universale, fiind intitulată „Oda pentru Napoleon”. Pe parcursul variantelor, caracterul de odă se metamorfozează într-o formulă elegiacă, păstrând totuși solemnitatea cadrului și organizarea metrică a cântecului de slavă, antic. În forma sa finală, <b>poemul filosofic conține accente meditative asupra condiției umane din perspectiva geniului</b> . El poate fi, de asemenea, considerat o rugăciune către Divinitate, singura care ar putea îndeplini cererea din final „Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!”.
5	Semnificația titlului	Titlul desemnează o specie literară lirică, un cântec de slavă adresat, de obicei, unei personalități. În cazul creației eminesciene, acesta glorifică o abstracțiune, anume condiția de muritor, gândită din perspectiva omului de geniu, care trăiește paradoxala dramă a nemuririi. Referința prozodică, notată ca o digresiune, „în metru antic”, este explicată de criticul literar Titu Maiorescu astfel: „poezia este scrisă în strofe de patru versuri trohaice dactilice – se înțelege, nerimate – în încântătoarea cadență a unui vers adonichic la sfârșitul fiecărei strofe”. Metrica textului este, așadar, comparabilă cu numeroase creații clasice, rămase în universalitate.
7	Elemente de structură	„Oda (în metru antic)” este un poem gnostic, considerat ca făcând parte dintr-o serie filosofică unitară, alături de „Glossă” și „Luceafărul”, în care se regăsesc frământări existențiale, particularizând viața, moartea, trecerea timpului, nemurirea, condiția geniului. Textul poetic este alcătuit din <b>cinci catrene</b> , care pot fi structurate în <b>patru secvențe lirice</b> : constatarea contemplativă a eului, apariția sentimentului, ca sursă a dezechilibrului sufleteșc, redarea chinurilor spirituale provocate de acest dezechilibru, ruga către Divinitate.
	Aspirația geniului la condiția umană	Prima secvență are drept incipit o cugetare lirică încărcată de semnificații, prin care se sintetizează textura ideatică a poemului: „Nu credeam să învăț a muri vreodată”. Se exprimă astfel un paradox, anume că geniul aspiră la condiția defavorizată umană, dorind să învețe să moară, să dobândească soarta implacabilă a omului. Poezia capătă accente nostalgice, eul liric dorindu-și cu ardoare să parcurgă firescul existenței, prin asumarea sfârșitului, deși acesta se definește prin unicitate și nemurire, fiind „pururi tânăr”, dar guvernat de „steaua singurătății”. Drama existenței sale derivă tocmai din singularitatea destinului său, care implică și imposibilitatea împlinirii sufletești. Lirismul are accente subiective, marcate prin prezența persoanei întâi; timpul verbal utilizat este imperfectul, care plasează monologul eului într-o durată imaginară, de dincolo de realitatea obiectivă.
	Motivul suferinței	Cea de-a doua secvență lirică este dinamică, prin schimbarea registrului temporal, prin trecerea discursului liric la perfectul simplu și prin apariția subită a suferinței personificate, sentiment profund uman, care produce un dezechilibru sufleteșc al geniului, marcând o rătăcire de sine. Aceasta reprezintă concretizarea temporară a năzuinței eului în a dobândi un destin comun, uman. Dublul oximoron „dureros de dulce” și „voluptatea morții” proiectează în imaginar trăirea intensă a durerii și a sfârșitului, stări specifice umane; ambele noțiuni, „dulceata” și „moartea”, sunt legate indestructibil de trăirea intensă a iubirii profane, care oferă împlinirea sufletească a celui care aspiră la condiția de muritor.
	Referințe mitice	Următoarea secvență lirică redă acceptarea totală a chinurilor provocate de aspirația geniului către iubire și către moarte. Sentimentul cel mai profund uman devine comuniune spirituală simbolizată prin rugul aprins, imagine care oferă revelația destinului a două personaje mitice, centaurul Nessus și semizeul Hercule, rămase în memoria colectivă prin chinurile fizice îndurate în numele iubirii.
		În viziunea eminesciană, omul reprezintă aspirația către un plan superior a lui Nessus, dar și rugul aprins, care îl mistuie pe Hercule, ființă duală, care aparține deopotrivă lumii inferioare, dar și absolutului, cucerit prin iubire.

- Motivul combustiei spirituale** Mistuit de flăcările propriei revelații, geniul se întreabă retoric dacă va renaște purificat prin foc, precum simbolul mitic al păsării phoenix, cea care arde în cuibul său, ciocindu-și astfel oul din care va ieși o altă pasăre, continuând ciclul vieții. Invocarea combustiei spirituale născută din frământări erotice atinge apogeul suferinței, „De-al meu propriu vis mistuit mă valet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...”, fiind însă dublată de speranța dobândirii unei noi dimensiuni a existenței, prin iubire.
- Invocarea regăsirii sinelui** Ultima secvență lirică relevă caracterul de rugăciune, substituind tonul elegiac și conferind poemului o profundă tentă filosofică. Eului liric se adresează Divinității, absolutului, singura care îi poate îndeplini ruga: „Piară-mi ochii tulburători din cale./ Vino iar în sân, nepăsare tristă:/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!”. Geniul formulează dorința de regăsire a sinelui, care precede experiența eșuată a arderii interioare prin iubire și suferință, posibilă doar cu ajutorul unei forțe superioare; el ajunge astfel la conștientizarea propriei condiții, căci „aici, pe pământ, nici e capabil de a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”.
- 8 Procedee artistice** Conținutul ideatic al poeziei este susținut prin numeroase procedee artistice, în ansamblul său limbajul având caracter metaforic. Din punct de vedere morfologic, textul conține referiri verbale care cuprind întreaga axă temporală, cu valoare expresivă: verbele la imperfect conferă caracter de perenitate cugetării poetice, perfectul simplu marchează trăirea bruscă și mistuitoare a sentimentelor, care aparțin sferei umanului, iar prezentul etern din final se află în strânsă legătură cu textura ideatică a regăsirii sinelui prin ruga către Divinitate și al reintegrării în sfera superioară, căreia îi aparține.
- 9 Procedee romantice** Viziunea romantică asupra lumii este evidentă prin extrapolarea problematicii geniului, prin utilizarea unor motive specifice, precum singurătatea, suferința, nepăsarea, visul, care induc o atmosferă contemplativă, fiind însă completată de o notă originală, care anticipează curentul modernism prin abolirea tiparelor prozodice tradiționale, prin adâncirea lirismului în subiectiv, prin ambiguitatea limbajului.
- 10 Elemente de prozodie** În ceea ce privește prozodia, Eminescu utilizează formele solemne, maiestuoase și grave ale prozodiei clasice antice, critica literară găsind similitudini între „Oda” eminesciană și poeziile lui Horațiu. Poezia relevă în același timp vizionarismul eminescian, prin anticiparea modernismului. Se remarcă astfel absența rimei, ritmul dominat de alternanțe metrice și măsura variabilă.
- 11 Încheiere** Constituind o serie unică în literatura română, creațiile eminesciene „Glossă” și „Luceafărul”, la care se adaugă „Odă (în metru antic)”, conturează o viziune profundă asupra existenței, trecută prin filtrul gândirii și imaginației omului superior.

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Epigonii

1. Evidențiază tema și vizlunea despre lume într-un text poetic studiat.

3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

- 1  
Romantismul european
- Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.
- 2  
Etapela romantismului românesc
- În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.
- 3  
Trăsăturile romantismului
- Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedurii artistice al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilectate ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.
- 4  
Încadrarea în epocă
- Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.
- 5  
Imaginarul poetic
- Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.
- 6  
Apariție
- Poezia „Epigonii” aparține etapei vieneze a creației eminesciene, fiind a doua scriere publicată în revista „Convorbiri literare”, în 1870. Ea este o artă poetică, o poezie în care autorul își exprimă concepția despre lume, viață și menirea artei sale, într-un limbaj literar, care îl particularizează.
- 7  
Încadrarea în tipologie
- În ceea ce privește semnificația titlului, cuvântul „epigon” provine din limba greacă, însemnând „născut după...”; cu timpul, sensul a degenerat, căpătând

5  
Semnificația  
titlului

conotații peiorative, desemnând un „urmas inferior”. În poezia eminesciană, termenul este definitiv pentru scriitorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, considerați urmași nedemni ai celor care au pus bazele literaturii românești.

6  
Elemente de  
structură

**Structural**, „Epigonii” este un poem amplu, alcătuit din nouăsprezece strofe, a câte șase versuri fiecare, denumite **sextine**. Planul compozițional are la bază procedeul romantic al **antitezei** dintre ideile exprimate în prima parte, care are caracter de **odă** dedicată înaintașilor, și cele din partea a doua, cu caracter de **satră** la adresa contemporanilor.

**Partea întâi** se constituie ca o amplă enumerație a scriitorilor înaintași, definiți prin nuanțe variate, de la o laudă hiperbolică și până la tente ironice; aceștia sunt însă cu toții considerați scriitori de valoare pentru meritul comun de a pune bazele unei literaturi solide, exemplu pentru urmași.

Caracter de  
odă

**Incipitul** poeziei prezintă o mărturisire nostalgică a eului liric: „Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”. Ea se constituie ca pretext literar în vederea evocării poezilor care „au scris o limbă ca un fagure de miere”.

Evocarea are o structură piramidală: inițial sunt glorificați poezii mărunți, al căror merit este acela de a fi construit o bază pentru creațiile ulterioare; urmează poezii cu individualitate distinctă, pentru care sunt dedicate mai multe versuri sau chiar o strofă, iar în vârful piramidei este plasată personalitatea cea mai complexă a perioadei preeminesciene, Vasile Alecsandri.

Primii creatori sunt descriși sumar, prin câteva tușe semnificative. Astfel, scurtele caracterizări precum „Cichindeal gură de aur”, „Donici cuib de-nțelepciune” sau „Pann cel isteț ca un proverb” sunt simple constatări ale poetului; la fel procedează și în cazul altor autori ca Barbu Păris, Mumuleanu, Iancu Văcărescu, Prale, Dimitrie Cantemir, Beldiman sau Sihleanu.

Parada  
imaginară a  
înaintașilor

**Parada** imaginară a înaintașilor continuă cu personalități marcante, apreciate până astăzi. Primul dintre aceștia este Ion Heliade-Rădulescu, numit metaforic „munte cu capul de piatră de furtune detunată”. Strofa care îi este dedicată, se referă la înclinațiile sale mistice: „Eliad zidea din visuri și din basme seculare/ Delta biblicelor sante, profețiilor amare,/ Adevăr scâldat în minte, sfinx pătrunsă de-nțeles”. Conceptul „delta biblicelor sfinte” face referire la filosofia echilibrului între antiteze, între spirit și materie, ceea ce îl preocupa pe autor, unul dintre merituosii traducători ai Bibliei.

Șirul personalităților culturale românești continuă cu Dimitrie Bolintineanu, glorificat pentru poezia sa de debut, intitulată „O fată tânără pe patul morții”, a cărei tematică o valorifică și Eminescu în „Mortua est”.

Grigore Alexandrescu este singurul din pleiadă comparat cu un reprezentant al literaturii universale, anume cu poetul romantic Byron, fiind în special apreciat pentru două dintre poeziile sale, „Candela” și „Anul 1840”.

Următorul scriitor evocat este Andrei Mureșanu, comparat cu miticul Orfeu, cel care trezea și pietrele prin cântecul său: „Cheamă piatra să învie ca și miticul poet”. El a rămas printre pașoptiștii reprezentativi în primul rând pentru poezia „Un răsunset”, devenită ulterior imnul României, „Deșteaptă-te, române!”. Astfel, Eminescu îl numește metaforic „preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”.

Strofa dedicată lui Costache Negruzzi are în centru două metafore sugestive: „Iar Negruzzi șterge colbul de pe cronice bătrâne” și „Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute”, fiind apreciat atât ca poet, pentru poemul „Aprodul Purice”, cât și ca prozator, pentru nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanu”.

Vârful piramidei aparține lui Vasile Alecsandri, căruia Eminescu îi dedică trei strofe, recunoscându-i meritul de a fi cel mai bun scriitor de până atunci, supranumindu-l „rege al poeziei”. Formularea „vecinic tânăr și fericit” conține o tentă ironică pentru că face referire la viața aventuroasă a scriitorului, subliniind, cu rafinament, superficialitatea acestuia. El este însă admirat pentru poemul „Vis de poet”.

Caracterul de „rege”, atribuit lui Alecsandri, vădește însă efemeritatea, căci Eminescu speră în progresul artei; regalitatea autentică este reprezentată de personalitatea istorică a lui Ștefan cel Mare, numit metaforic „zimbru sombru și regal”.



În legătură cu această paradă imaginară a înaintașilor, Eminescu însuși mărturisea, într-o scrisoare adresată redacției „Convorbirilor literare”: „dacă în «Epigonii» veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan or Eliad, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștientă cu care lucrau ei”.

Antiteza  
trecut-prezent

Partea a doua a poemului debutează cu o dublă interogație retorică, prin care se accentuează, în mod pesimist, antiteza dintre trecut și prezent: „Iară noi? noi, epigonii?...”. Prezența mărcii personale „noi” denotă faptul că Eminescu se integrează, cu modestie, în rândul urmașilor nedemni de înaintașii iluștri pe care i-a numit în prima parte. Epigonii, poeții contemporani lui, sunt departe de a egala realizările trecute, iar distanța izvorăște din luciditate sceptică, opusă naivității creatoare.

Exprimarea poetică este deturnată antitetic, de la un ton elogios către accente dure, pamfletare: „Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măști răsânde, puse bine pe-un caracter inimic”. Contemporanii poetului sunt astfel prezentați prin lipsa sensibilității creatoare, pătimiși, îmbătrâniți sufletește prematur. Formularea „măști răsânde” exprimă ipocrizia, aparența înșelătoare, trăsături ce reliefează tema lumii ca teatru, ca spectacol, dezvoltată și în alte creații eminesciene.

Tema lumii ca  
teatru

Sursa antitezei dintre generații este credința, în sensul că înaintașii aspirau cu sinceritate către un ideal, în vreme ce epigonii sunt lipsiți de credință și de idealuri: „Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!”. Epigonilor le lipsește până și credința în Dumnezeu și, de aceea, chiar și patriotismul lor e demagogic: „Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază”.

Versul „În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază” ilustrează liric teoria formelor fără fond, enunțată de Titu Maiorescu. Eminescu respinge manifestările artistice ale autorilor, dominați de superficialitate în gândire și în artă: „Noi cârpim cerul cu stele, noi mângîm marea cu valuri”. Epigonii sunt definiți prin incapacitatea de înălțare spirituală, având „privirea scrutoare, ce nimica nu visează” și prin concluzionarea eronată că aspirația profundă către idealuri este inutilă.

Interogația retorică „Ce e poezia?” are un dublu rol: pe de-o parte, adâncește antiteza între prezentul eminescian și trecut și, pe de altă parte, oferă o definiție sugestivă creației lirice: „Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptos joc de icoane și cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.”. Ea se constituie ca o creație pură, sacră, un joc de imagini și de sunete, o transfigurare a realului, care exprimă idei „manifestate în materie sensibilă”, după cum afirma Maiorescu.

Ultima strofă adâncește pesimismul care domină cea de-a doua parte a poeziei, exprimând drama incapacității de afirmare spirituală într-o lume dominată de meschinărie: „Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină -/ Toate-s praf... Lumea-i cum este ... și ca dânsa suntem noi.”.

7  
Procedee  
romantice

Procedeele romantice folosite în această poezie sunt: antiteza, glorificarea trecutului, amestecul speciilor literare, fantezia debordantă, dar și utilizarea figurilor de stil, în special a metaforei.

Limbajul  
artistic

Limbajul artistic se remarcă prin multitudinea figurilor de stil: metafore, „rege-al poeziei vecinic tânăr și ferice”, „Sufletul vostru un înger, inima voastră o liră”, epitete, „visări dulci și senine”, „zilele de aur”, comparații, „Mă cufund ca într-o mare”, antiteze, „noi”, „voi”, interogații retorice, „Ce e poezia?”.

De-a lungul scurtei sale existențe, Eminescu a năzuit permanent să depășească valoric propria generație, să conducă literatura către progres. A căutat mereu perfecțiunea formală și măiestria fondului ideatic, iar opera sa îi conferă un loc binemeritat în cadrul creatorilor de frumos.

8  
Încheiere

De altfel, încă de la publicarea primelor poezii, printre care și „Epigonii”, în „Convorbiri literare”, Titu Maiorescu intuiește valoarea sa inestimabilă, numindu-l „poet în toată puterea cuvântului”.

## Romantismul

Mihai Eminescu – autor canonic

Varianta propusă:

## Revedere

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține romantismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1  
Romantismul european  
Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etapele romantismului românesc  
În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

Trăsături ale romantismului  
Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a vișului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilectate ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

2  
Încadrarea în epocă  
Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului”, intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea” și prin intermediul revistei „Convorbiri literare”. Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginarul poetic  
Opera eminesciană reprezintă un univers imaginar aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii”, este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

3  
Apariție  
Enunțarea temei  
Poezia „Revedere” a fost publicată în revista „Convorbiri literare”, pe 1 octombrie 1879. Asemănându-se ideatic și formal cu o doină de înstrăinare, având deci caracter oral, ea este concepută ca o meditație filosofică pe tema perisabilității omului, aflată în antiteză cu eternitatea naturii.

Este o poezie de inspirație folclorică, de factură romantică. Pentru Eminescu, literatura populară a reprezentat o sursă inepuizabilă de inspirație, „un izvor pururi reîntineritor”, pentru bogăția de idei și pentru forma simplă, directă de exprimare a lor. Eminescu scrie prelucrări folclorice completate cu idei originale în planul expresiei artistice: „Revedere”, „Ce te legeni”, „La mijloc de codru” ș.a., dar și creații profund originale, inedite, pornind de la lucrări populare cunoscute: „Călin (file din poveste)”, „Luceafărul”.

În legătură cu interesul eminescian pentru literatura populară, criticul literar G. Călinescu afirma că „cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite și cu idei culte.”

4  
Semnificația  
titlului

Titlul poeziei „Revedere” este alcătuit dintr-un substantiv derivat, sintetizând momentul reîntâlnirii dintre ipostaza imaginară a poetului și codrul personificat.

5  
Elemente de  
structură și  
compoziție

Poezia este alcătuită din patru unități strofice inegale, având o structură dialogată, axată pe două planuri: al omului, simbol al efermerității, și al codrului, element al stabilității și eternității. Este utilizată astfel lirica măștilor, poetul preluând la nivel imaginar cele două ipostaze, reprezentând realități antitetice.

Antiteza  
om-natură

Prima secvență lirică este o amplă interogație, prin care eul liric se adresează codrului personificat cu admirație și afecțiune, atitudine sugerată de prezența diminutivelor: „Codrule, codruțule,/ Ce mai faci, drăguțule [...]”. Adresarea directă este urmată de o referire temporală, care exprimă regretul trecerii ireversibile a timpului. Astfel, este surprinsă discret antiteza dintre statornicia naturii și firea rătăcitoare, trecătoare a omului, prin utilizarea referințelor temporale: „Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme a trecut/ Și de când m-am depărtat,/ Multă lume am îmbiat.”. Rătăcitor prin lume și prin viață, omul percepe despărțirea de codru, spațiul sacru al copilăriei sale, ca pe o înstrăinare dureroasă de o ființă dragă, iar regăsirea presupune revigorarea spirituală a acestuia.

A doua secvență lirică redă răspunsul codrului personificat, detașat și conștient de propria condiție superioară, nepăsător în fața realității trecerii timpului. Pentru acesta, timpul e doar o noțiune de ciclicitate a repetării anotimpurilor: „Ia, eu fac ce fac de mult,/ Iarna viscolu-l ascult,[...] Vara doina mi-o ascult”. Anotimpul rece determină o acțiune distructivă asupra elementelor naturii, dar vara aduce cu sine regenerarea lor și bucuria nemărginită de a asculta doina, cântec străbun, specific spiritualității românești. Folosirea verbelor la modul gerunziu accentuează ideea de permanență a naturii și conferă muzicalitate versurilor, iar comuniunea dintre om și natură este sugerată de forma populară de dativ etc.

Tema sorții  
schimbătoare

A treia secvență lirică este o intervenție a eului liric de factură meditativă, prin care se prezintă soarta omului în antiteză cu destinul codrului: „Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întineresti”, ceea ce marchează statornicia naturii în opoziție cu cel pentru care vremea, care „vine” și „trece”, îi măsoară inevitabila trecere către moarte. Tema sorții schimbătoare, prezentă și în poezia „Glossă”, sintetizează dramatismul scurgerii implacabile a timpului, revelată individului într-un spațiu familiar și protector.

Ipostaza  
eternă a  
codrului

În ultima secvență lirică, eternul codru își exprimă nepăsarea față de trecerea timpului, pentru că universul cunoașterii sale este determinat de imuabilitate: aceleași stele, elemente ale naturii cosmice, se oglindesc în lacuri, prelungind forța vitală a apei către infinit, Dunărea curge veșnic, vântul dinamizează mereu la fel peisajul. Constatările codrului capătă caracter sentențios când ajung să se refere la soarta existenței umane: „Numai omu-i schimbător./ Pe pământ rătăcitor”.

Adâncind antiteza, ipostaza eternă exprimă dualitatea existenței elementelor naturale: „Marea și cu râurile,/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele”.

Poezia „Revedere” marchează prezența a două lumi aflate în antiteză profundă; dincolo de faptul că natura este în permanentă comuniune cu umanul, în raport cu timpul, aceasta își relevă superioritatea.

6  
Procedee  
romantice

Textul liric este construit pe baza îmbinării originale între **elemente romantice** recurente în lirica eminesciană și prin **procedee artistice specifice curentului literar**: viziunea asupra condiției umane, folosirea antitezei, motivele-simboluri, valorificarea folclorului, prezentarea inedită a naturii, temele de circulație universală „fugit irreparabile tempus” și „fortuna labilis”, armonia versificației, creativitate și manifestare plenară a eului.

7  
Trăsături ale  
stilului

Din punct de vedere **stilistic**, remarcăm îmbinarea dintre elementele populare, ceea ce conferă caracter oral scrierii (dialogul cu natura protectoare, originalitatea exprimării și simplitatea ei, utilizarea dativului etic, armonia dintre om și natură, utilizarea diminutivelor și a interjecției „ja”) și cele culte (tema sorții schimbătoare, meditația asupra existenței). Figurile de stil sunt sporadice, textul axându-se însă pe **antiteză**, sugerată și de timpurile verbale: trecutul, timpul eului liric perisabil și prezentul etern al codrului.

8  
Încheiere

Elementele de **prozodie** o apropie foarte mult de modelul doinei populare, având ritmul trohaic, măsură de șapte-opt silabe și rimă împerecheată.

În legătură cu lirica eminesciană de inspirație folclorică, criticul literar Zoe Dumitrescu-Buşulenga afirmă: „Eminescu toamnă în tiparul simplu al versului popular ideea perenității naturii întrupată în codrul iubit, o natură fără moarte, care privește cu superioară compasiune incerta condiție umană.”

## \*Prelungiri ale romantismului și clasicismului

### Octavian Goga

Varianta propusă:

## Apostolul

Încadrarea în  
epocă

Octavian Goga este un reprezentant de seamă al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a cărui operă literară se află la confluența curenților clasicism și romantism. Lirica sa se remarcă prin prezentarea problemelor sociale ale Ardealului, sintetizate în „cântarea pătimirii” românilor din Transilvania, al căror vis este unirea cu țara-mamă. Într-o epocă în care predomină continuitatea trăsăturilor unor curente literare deja abordate în coexistență cu elemente moderniste, lirica lui Octavian Goga este expresia vie a poporanismului, printr-o atitudine realist critică, dublată de o reliefare a vieții țărănești prin prisma dorinței de a accede la sursele culturii, în vederea luminării maselor.

Poezia „Apostolul” a fost publicată, inițial în revista „Luceafărul”, în 1904, și inclusă ulterior în volumul de debut, intitulat „Poezii” (1905).

Tematica

Principalele teme ale creației lui Goga sunt: poezia programatică, natura și poezia socială. În cadrul acesteia din urmă, care se axează în principal pe prezentarea țăranului, rob al pământului, dar și viitor înfăptuitor al dreptății naționale, se remarcă portretizarea intelectualilor de la sate, considerați adevărații lideri ai românilor, Apostolul și Dascălul.

Semnificația  
titlului

Titlul poeziei este un substantiv comun articulat, având rezonanțe biblice. El desemnează o persoană foarte importantă în viața satului, ridicată la rangul de simbol: preotul.

Elemente de  
structură

Poezia este compusă din șase strofe a câte opt versuri; ritmul este iambic, măsura versului - de nouă silabe, iar rima este încrucișată. Ea poate fi structurată în trei secvențe lirice: pastelul înserării, prezentarea comunității sătenești din cadrul căreia se remarcă figura emblematică a bătrânului preot, revenirea simetrică la descrierea naturii.

Pastelul  
înserării

Prima parte are drept incipit o comparație sugestivă: „Ca o vecernie domoală/ Se stinge zvonul din dumbravă.” La venirea serii, când soarele personificat „pleopa [...] închide”, zgomotele din natură se estompează treptat, sonoritatea lor fiind comparată cu cea a slujbei religioase de seară. Natura suplinește astfel nevoia spirituală a sătenilor, căci ei trăiesc vremuri grele, de restriște și prefătează „jalnica poveste”, pe care o va rosti „apostolul” comunității.

Oamenii se strâng cu toții într-un loc privilegiat, aflat în „inima” satului, numit de Goga, printr-un termen popular, „podmol” (mai înalt, abrupt, ros de ape sau prispă, vatră de lut); ei au aproape un element al naturii ocrotitoare, „frăgarul din uliță”, termenul „frăgar” fiind un regionalism pentru „dud”.

Portretul  
preotului

Portretul preotului, numit printr-o sintagmă oximoronică „moșneag albit de zile negre”, sugerează înțelepciunea lui și capacitatea de a fi liderul spiritual pentru săteni. El a trăit experiența unor vremuri mai bune și poartă cu sine, „pe pieptărelul de lână”, simbolul acestora, „un ban de la-mpăratul”, ca o dovadă palpabilă că soarta tuturor poate fi schimbată în bine. Preotul imprimă oamenilor starea sa de liniște sufletească: se așază „domol”, sprijinindu-se „încet” de toiaș.

Misiunea sa în lume este apropiată de cea a lui Hristos, fiindcă el e mesagerul divinității pe pământ și preia, totodată, durerea neamului său, numită metaforic „jalnica poveste”, încercând să-i schimbe soarta prin îndrumare spirituală. Jalea din sufletele oamenilor devine evidentă prin prezentarea manifestărilor exterioare: „fusul se oprește-n mână/ Înduioșatelor neveste”, „moșnegii toți frământă lacrimi”,



„feciorii strâng prăseaua/ Cuțitului din cingătoare”. Moşnegii, nevestele, feciorii sunt reprezentanţii a trei generaţii care nutresc acelaşi sentiment al revoltei.

Preotul sintetizează „patimile” comunităţii sale, din care derivă „dorul” unei „răzbunări sfinte”. Versul „Bătrânul mag înalţă fruntea” completat de epitetul „sfânt”, atribuit „graiului” său, accentuează ideea profunde sale credinţe în puterea divină, singura care îi poate salva. Vorbele spuse de mesagerul lui Dumnezeu pe pământ sunt izvor de lumină, de viaţă, de speranţă, sursa „norocului”, a destinului prielnic, pentru un „neam sfârşit de jale”.

Dorinţa de a se face dreptate, insuflată de bătrân, are o rezonanţă profundă în „inimi” şi „piepturi”, fiind preluată de întreaga fire, chiar şi de natură. Glasul său devine „strigător”, pentru ca mesajul să fie preluat de „vânt” şi dus către Cer, către „largul albelor văzduhuri”, tărâm al speranţei.

Comuniunea dintre cer şi pământ este evidentă, iar elementele de pastel din final sunt răspunsul Divinităţii la cuvântul bătrânului. Poetul creează astfel o imagine vizuală inedită: din „cetăţuia strălucirii” sunt trimise „razele de lună”, ca o promisiune sfântă, raze care „împietesc cunună” aurie pe fruntea preotului, ridicându-l la rangul de apostol al Cerului, „hirotonit” de însuşi Creatorul Suprem.

Exclamaţia retorică de la final sintetizează preţuirea pe care o au românii ardeleni, în rândul cărora se integrează şi Goga, pentru cel care intuieşte destinul neamului său. Tuturor le insuflă speranţa într-o soartă mai bună: „Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!”.

În lirica lui Octavian Goga, se păstrează viu sufletul neamului său, încărcat de „patimi” şi „jale”, dar care nu-şi pierde niciodată încrederea în forţa divină, singura care îi va aduce mântuirea.

Revenirea  
simetrică la  
descrierea  
naturii

Închelare

## Moartea lui Fulger

Varianta propusă:

Încadrarea în  
epocă

George Coșbuc, un reprezentant de seamă al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, este supranumit „poetul țărănimii” de către C. D. Gherea pentru că, afirma el, „toată viața țărănească, de la bucuriile și veseliea nunții, până la durerea morții, toate necazurile țărănești le cunoaște Coșbuc”. G. Călinescu remarcă, în opera sa, atât clasicitatea formei, cât și influențele romantice, mai ales în cultivarea speciilor literare balada și legenda.

Încadrarea  
într-un curent  
literar

În 1901, George Coșbuc și Alexandru Vlahuță inițiază un nou curent literar autohton, numit sâmanătorism, promovat de revista „Sâmanătorul”. Acesta se fundamentează pe interesul pentru viața rurală, pentru creația populară și pentru natura patriei. Astfel, literatura devine o reflectare a specificului național și a valorilor etice ale poporului român.

Coșbuc este deopotrivă „poetul țărănimii”, dar și al naturii și iubirii rurale; natura este grupată pe îndeletniciri omenești, e „socială și calendaristică”, după cum afirma G. Călinescu. Pastelurile sale sunt închinete frumuseții anotimpurilor pe teritoriul românesc („Vara”, „Toamna”, „Iarna pe uliță”, „Vestitorii primăverii”). În opera sa predomină lirismul obiectiv; în cadrul temei iubirii, Coșbuc prezintă sentimentele flăcăului sau ale fetei, aflați în criza erotică specifică vârstei. Dragostea este fixată în planul terestru, obișnuită și posibil de realizat. Câteva poezii reprezentative pentru această temă ar fi: „La oglindă”, „Numai una”, „Cântecul fusului”, „Dușmancele” ș.a.

Tematica

Poezia marilor evenimente din viața satului prezintă atât ritualul nunții, în capodopera coșbuciană „Nunta Zamferei”, cât și pe cel al înmormântării, în „Moartea lui Fulger”. Opera sa mai cuprinde poezii sociale – „Doina”, „Noi vrem pământ”, „Hora” ș.a. –, dar și poezii de evocare a trecutului național: „Decebal către popor”, „Pașa Hassan”, „Oțtenii lui Tudor”, „Trei, Doamne, și toți trei”.

Din epopeea propriu-zisă a poporului român, proiectată de Coșbuc, acesta scrie doar două balade culte care descriu ritualurile specifice nunții, respectiv înmormântării.

Elemente de  
structură

„Moartea lui Fulger” prezintă un eveniment tragic din viața omului, anume moartea unui erou legendar. Această baladă a fost publicată în 1893, în volumul „Balade și idile”.

Balada este alcătuită din patruzeci de strofe, formate din cinci versuri lungi de opt silabe și unul scurt de patru silabe. Incipitul prezintă un sol, purtătorul unui mesaj, a cărui venire este descrisă gradat: acesta e foarte grăbit, „Cu frâu-n dinți și-n capul gol” și se apropie cu repeziciune de finalul misiunii sale: „Răsare, crește-n zări venind”. În ceea ce privește vestea pe care o aduce, ea este una tristă, fapt anticipat de prezența „corbilor”, care „aleargă stol”.

Simboluri

Solul poartă cu sine trupul neînsuflețit al lui Fulger, care a murit luptând vitejește „pe-un mal străin”. Descrierea trupului neînsuflețit amplifică tragismul sorții sale: „De argint e alb frumosu-i port./ Dar roș de sânge e-albul tort./ Și pieptul gol al celui mor/ De lănci e plin.”. Cromatica este foarte sugestivă: albul, simbolizând puritatea sufletească a eroului, este alăturat culorii roșii, simbol al morții premature.

„Sămanul crai” primește vestea morții fiului său, împreună cu trupul acestuia, pe care „de-abia l-a cunoscut”, cu stupoare, dar și cu „spaimă” în fața nedreptății destinului: „Cu vuet s-a izbit un pas/ De spaimă-n lături și-a rămas/ Cu pumnii strânși, fără de glas./ Ca un pierdut”. Pentru el, pare incredibil faptul că un viteaz cu calități

Moartea  
viteazului cu  
puteri  
hiperbolizate

hiperbolizate, cu „dreapta de fier”, capabil „să prindă fulgerul din cer”, să sfârșească astfel. Interogațiile retorice amplifică tragismul și accentuează disprețul părintelui în fața sorții injuste: „Să-i moară Fulger?”, „Cum pier mișei, dacă pier/ Cei buni așa?”.

Viața craiului și-a pierdut dintr-o dată sensul, el întrebându-se pentru ce ar putea să meargă mai departe. „Dar mâne va mai fi pământ?/ Mai fi-vor toate câte sunt?”. Moartea fiului echivalează cu prăbușirea sa sufletească; chiar strălucirea soarelui, astrul tutelar care guvernează pământul, este umbrită de trista veste. Drama destinului unei familii capătă astfel proporții cosmice.

Reacția „doamnei”, numită metaforic „suflet pustii”, este și mai devastatoare: „Cu părul alb și despletit/ Prin largi iatacuri alerga./ Cu hohot lung ea blăstema./ Și tot palatul plin era/ De plâns cumplit.”. Disperarea i se citește pe chip – „Topiți sunt ochii viorei” – jalea ei este „nentrupată”, iar gesturile sale trădează pierderea temporară a rațiunii: „Și tot vestmântul doamnei rupt/ De mâna ei!”. Suferința o face să-și imagineze că n-a murit și că-l așteaptă să vină de la război sau o determină să-și dorească să fie îngropată și ea: „Nu-l dau din brațe nimănui!/ Închideți-mă-n groapa lui”. Neputința mamei de a-și readuce fiul la viață este sfâșietoare și este redată prin alăturarea negației de hiperbolă: „N-ai glas de vifor, să jelești./ N-ai mâni de fer, ca fer să frângi./ N-ai mări de lacrimi, mări să plângi./ Nu ești de foc la piept să-l strângi./ Să-l încălzești.”.

Ritualul  
înmormântării

Ritualul înmormântării lui Fulger este precedat de priveghiul cu bocete, momente în care, conform tradiției, mortului i se așază pe piept „colac de grâu de-un an”, simbol agrar al renașterii specific spiritualității românești, i se aprind „făclii de ceară” ca să îi fie luminat drumul pe lumea cealaltă și se pune în mână un ban, ca să plătească vama pentru ca trecerea să fie mai ușoară. Coșciugul este dintr-un metal prețios, „de-argint”, simbolizând durabilitatea; când se va înfățișa Fulger înaintea lui Dumnezeu, chiar și îngerii vor fi îndurerați, „de răsuflet goi”, știind cât de repede i-a fost curmat destinul, iar soarele personificat va fi și el ulmit de vitejia eroului („de-al armelor sclipit”) și va merge „spre răsărit”, către un nou început.

Feciorul de împărat este înmormântat conform tradiției de veacuri a poporului român. Cortegiul funerar este alcătuit din întreg poporul. În mod hiperbolic și morții participă la durerea celor vii, mărin „parcă” la infinit numărul celor care îl jelesc. Alaiul se compune din „popi”, „oșteni”, „sfetnici”, „feciori de crai”, „nat de rând”. Bocetul mamei completează solemnitatea momentului.

Discursul ei impresionează prin simplitatea cu care își manifestă durerea, fiind totodată o meditație gravă asupra condiției umane. Omul este perisabil și tot ceea ce înfăptuiește în lumea în care își duce existența „e tot nimic”. Moartea este necrutătoare și nu ține cont de faptele fiecăruia: „Și rând pe rând/ Ne ducem toți”.

Meditație  
asupra  
condiției  
umane

Această revoltă atinge punctul maxim când e îndreptată chiar împotriva Creatorului suprem: „Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,/ M-a dușmănit trăind mereu/ Și-a pizmit norocul meu!/ E un păgân și Dumnezeu”. Credința ei se transformă, din cauza suferinței, în hulă, considerându-L pe Tatăl ceresc unicul vinovat de moartea lui Fulger. Poporul, a cărui credință este de nezdruccinat, „cruci făcea” din compasiune pentru durerea mamei, rugându-se să fie iertată pentru vorbele nedrepte.

Un reprezentant al norodului, „un sfetnic” bătrân, ca un apostol al credinței („Un sfânt de-al cărui chip te temi [...] Bătrân ca vremea, stâlp rămas./ Născut cu lumea într-un ceas”), la cuvântul înaintea mamei îndurerate pentru a o liniști și a o face să vadă dincolo de bariera morții.

Plânsul este zadarnic, întrucât Fulger nu a încetat să mai existe, ci a trecut într-o altă formă de existență. „El nu e mort!/ Trăiește-n veci./ E numai dus”. Ulterior, el dă și alte exemple de viteji, precum „Volbură-mpărat” sau „Crivăț cel turbat”, care au pierit cu luptă, susținând o cauză nobilă, în care credeau cu toată ființa lor. Doar lașii fug de viață, care e „datorie grea”, iar războiul e pentru oamenii viteji care și-au fixat un scop al existenței bine determinat.

Atitudinea în  
fața morții

Cuvintele pline de înțelepciune ale bătrânului devin sfaturi general-valabile adresate tuturor oamenilor. Încetarea unui destin e mai presus de înțelegerea omului, care trebuie doar să o accepte cu resemnare: „Trăiește-ți, doamnă, viața ta./ Și-a morții lege n-o căta!“. Această povată derivă din înțelepciunea de veacuri a poporului român și amintește de atitudinea ciobanului mioritic în fața morții.

Cel mai de preț gând al omului trebuie să fie „credința-n zilele de-apoi“; doar încrederea în viața veșnică e singura certitudine pentru ființa umană perisabilă. Dumnezeu e mai presus de oameni și de suferințele lor, e izvorul existențelor – „Cel ce viețile le-a dat“ – și de aceea supărarea pentru pierderea cuiva drag nu trebuie să-i fie adresată. Ultimul sfat, anume că viața ne-a fost dăruită „ca s-o trăim“ (ca și întreg discursul), are implicații profunde în conștiința mamei, care acceptă resemnată închiderea pentru totdeauna a „sicriului alb“ al fiului său. Ochii îi devin „senini“ și se schimbă într-atât în adâncul sufletului încât, văzând atâta plâns în jur, îi vine să râdă; ea realizează în acele momente că moartea nu există, ci există doar trecerea către veșnicie: „În fața unei gropi s-aduni/ Atâta lume de nebuni!/ Să mori răsând...“. Sunetul clopotelor și cel al bulgărilor de pământ aruncați peste sicriu, „un cântec sfânt și-nălțător“, completează solemnitatea momentului.

Ultima strofă este o concluzie a întregii balade, care îndeamnă ființa umană la resemnare în fața dispariției altor semeni. „Legile“ vieții și ale morții depășesc puterea de înțelegere a omului și de aceea sfârșitul existenței trebuie acceptat cu seninătate. Comparația dintre codru și omenire este sugestivă: așa cum dispariția unei „rămurele“ este insignifiantă pentru existența întregii păduri, la fel trecerea în eternitate a unui individ nu ar trebui să-i afecteze pe cei din jur.

Încheiere

Balada lui Coșbuc, deși dezvoltă tema morții, conține profunde accente optimiste; poetul sugerează că tragismul sfârșitului existenței e doar aparent, căci, conform credinței poporului român, viața fiecăruia din noi este veșnică.

Varianta propusă:

## Noaptea de decembrie

Definirea  
curentului  
literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian, promovând emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip simbolist admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

Încadrarea în  
epocă

Alexandru Macedonski este un scriitor reprezentativ al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, perioadă literară caracterizată de prezența unei confluențe a curentelor literare. Critica literară afirmă că opera acestuia este caracterizată de fuzionarea parnasianismului cu romantismul, clasicismul, naturalismul, decadentismul și simbolismul. Marele său merit rămâne însă teoretizarea curentului literar înnoitor, numit simbolism, promovat prin articolele „Poezia viitorului” și „Simbolismul”. Deși conține elemente simboliste, lirica sa denotă un limbaj mult prea explicit, prelungind influența predominant romantică.

Ciclul  
„Noptilor”

Poemul „Noaptea de decembrie” se înscrie în ciclul „Noptilor”, poezii dedicate lunilor anului („Noaptea de octombrie” a fost neterminată, dar publicată ulterior). „Poezia nopții”, aparținând romantismului european, apare încă din secolul al XVIII-lea, în opera englezului Edward Young, tradusă fiind în aproape toate literaturile europene, iar poeții români de la 1848, influențați de romantism, scriu și ei meditații nocturne. Macedonski dezvoltă însă într-un mod original această tradiție, principala sa sursă de inspirație fiind creația poetului Alfred de Musset. „Noptile” acestuia sunt un lung dialog cu muza sa, constituit ca o expunere abstractă a unor principii.

Tematica  
poemelor

Poemele macedonskiene sunt originale și se înscriu în sfera simbolurilor pe tema vârstelor spiritului, de aceea critica literară le numește „cântece ale vârstelor”, mărginite de limitele calendaristice ale unui an. Într-o manieră modernă, lunile reprezintă spiritul, în mod simbolic; ele pot fi considerate meditații cu substrat autobiografic despre izolarea geniului, de esență romantică, despre nostalgia singurătății, de esență simbolistă. Este, de asemenea, prezentă tema timpului, care se scurge ireversibil pentru ființa umană.

Apartințe

Poemul „Noaptea de decembrie” este publicat în 1912, în volumul „Flori sacre” și are la bază scrierea „Meka și Meka”, apărută în 1980, în ziarul „Românul”, care valorifică semnificațiile unei legende orientale.

Surse de  
inspirație

Legenda, transformată de Macedonski în poem în proză, este o parabolă, pe care muza (inspirația) o dictează unui poet sărac. Prințul arab Ali-ben-Mahomet-ben Hassan moștenește de la tatăl său principiul moral de a nu se abate niciodată de la calea cea dreaptă. El pleacă în pelerinaj către cetatea sfântă a musulmanilor, Meka, preferând drumul drept, dar anevoios, în vreme ce un cerșetor – Pocitan-ben-Pehlivan – alege calea ocolită, plecând în același timp cu prințul. Prințul se stinge în deșert atingând „Meka cerească”, nu înainte de a vedea, în mod simbolic,



	cum Pocitan intră în „Meka pământescă”. Această parabolă este transformată de Macedonski într-una dintre cele mai valoroase <b>meditații</b> ale sale.
<b>Elemente de structură</b>	„Noaptea de decembrie”, considerată „capodopera lui Macedonski”, „poemul delirant al mirajului” (G. Călinescu), are o <b>structură simetrică</b> , fiind compusă din <b>patru secvențe</b> : prima și ultima prezintă cadrul meditației poetice, a doua secvență constă în invocația către muză, către inspirație, iar a treia conține povestea emirului, corespondentul poetului în planul imaginației.
<b>Prima secvență</b>	În plină iarnă, în luna decembrie, noaptea, într-o „cameră moartă”, în fața unei vetre, în care focul „se stinge scrumit”, creatorul (poetul) „trăsnit stă de soartă”, fără nicio speranță, în timp ce geniul său „e-aproape un mit”.
<b>Cadrul meditației poetice</b>	Această atmosferă dezolantă de factură romantică este conturată în continuare în strofele următoare, în care camera poetului, simbol pentru sufletul său, este integrată în ansamblul naturii. Aceasta e „pustie și albă”, ca și întinsa câmpie, existând o legătură indestructibilă între starea de visare a creatorului și elementul romantic, luna. Conturarea peisajului glacial conține elemente parnasiene („Și luna-l privește cu ochiu-oțelit... / E-n negura nopții un alb monolit”). <b>Correspondența de factură simbolistă dintre natură și sentimente</b> este sugerată de frământările interioare ale ipostazei poetice din text, în așteptarea inspirației: „Vraja e mare și-n gându-i, ș-afară, / Și luna e rece în el și pe cer”. Izolarea este ireversibilă, anticipându-i moartea.
<b>Elemente de factură romantică și simbolistă</b>	Trecerea de la planul exterior la cel oniric și visul însuși sunt realizate prin modalitatea artistică a <b>alegoriei</b> . <b>Meditația</b> poetului implică dematerializarea sa; ipostaza spirituală a acestuia invocă inspirația, muza fără de care geniul nu se poate manifesta la nivelul imaginației: „Arhanghel de aur, cu tine ce-ai aduci?”. Apariția ei este fulminantă și se adresează simultan simțurilor, realizând dezideratul simbolist al <b>percepției sinestezice</b> a universului: „O flăcărie vie pe coș izbucnește, / Se urcă, palpită, trosnește, vorbește”. Succesiunea de verbe dinamizează peisajul static de până atunci.
<b>Procedeele alegoriei</b>	Dialogul imaginar cu flăcări aduce <b>ambiguitatea</b> planurilor real (obiectiv) și oniric (subiectiv), unite prin motivul flăcării. Dorința se conturează în mod imperativ: „Avut și puternic emir voi să fii.”.
<b>Secvența a doua</b>	Lumea fanteziei oferă o compensație în plan spiritual a situației inițiale: peisajul sumbru al camerei friguroase și al naturii dominate de „răstria zăpezii” este înlocuit cu descrierea orașului Bagdad, cu nuanțe calde, cu bogății și armonie („Prin aer petale de roze plutesc”, „Deasupra-i e aur și aur e-n zare”). Prin intermediul imaginației, artistul își cunoaște adevărata esență, anume aceea de geniu, de „emir”.
<b>Secvența a treia</b>	Cetatea mirifică a basmelor arabe este stăpânită de acesta („Și el e emirul, și toate le are, / E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu”), iar insistența asupra bogăției și calităților sale are menirea de a reliefa, pe de-o parte, antiteza dintre el și creator și, pe de altă parte, prefigurează aventura sa spirituală. Deși în plan social are tot ceea ce își dorește, emirul este chinuit de mirajul absolutului: „Spre Meka-l răpește credința-voința, / Cetatea preasfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simțirea, îi cere ființa, / Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea – / Din tălpi până-n creștet îi cere ființa”.
<b>Planul oniric</b>	Aspirația către Meka reprezintă idealul cunoașterii, al purificării morale, al desăvârșirii. Acesta devine din ce în ce mai puternic, conturând o adevărată obsesie, care îi devorează spiritul, ceea ce îi întărește convingerea că purificarea nu se poate realiza decât prin suferință, prin sacrificiu absolut.
<b>Aspirația către Meka</b>	Călătoria către cetatea sfântă este prefațată de versurile de un puternic lirism în care emirul privește Bagdadul și lacrimăază („Din ochiul său mare o lacrimă pică”), semn că își cunoaște destinul. Apoi, ia apă din fântâna știută din copilărie, ceea ce denotă faptul că dorește o purificare, o reîntoarcere la inocența infantilă. Apa este ca o oglindă, iar privirea în fântână poate fi interpretată ca o vizualizare a sinelui. Pe lângă propriul chip, zărește pe luciul apei imaginea unui drumet „mai slut ca iadul, zdrențaros și pocit / Hoit jalnic de bube”, „viclean la privire” și „searbăd la față”. Emirul descoperă astfel fața urâtă, ascunsă a propriilor slăbiciuni care l-ar putea abate de la împlinirea celui mai puternic ideal al său.
<b>Motivul călătoriei</b>	

Antiteza dintre  
omul  
excepțional și  
omul de rând

Ambii au același vis, să ajungă la Meka, dar drumurile lor sunt diferite: în timp ce slutul „drumu-ocolește mai mult, tot mai mult”, emirul înaintează „și calea e dreaptă, e dreaptă, tot dreaptă, dar zilele curg”. Repetiția adjectivului cu valoare de epitet are rolul de a sublinia ideea drumului drept, a moralității, emirul rămânând credincios idealului său etic.

Sacrificiul este imens, căci întregul convoi al său este răpus de arșiță, oamenii comuni nefiind apti să atingă un ideal măreț. Singurătatea și superioritatea sunt apanajul omului de geniu. La finalul destinului său pământesc, el are satisfacția întrezăririi idealului pentru care s-a jertfit: „Cu toate că știe prea bine că-l mint / Și porți de topaze și turnuri de-argint”. În agonie, vede halucinant cum pe poarta Mekai „străbate drumețul pocit”; „emirul moare sub jarul pustiei” atingând „Meka cerească” și ducând până la capăt sacrificiul în numele idealului.

Ultima  
secvență

Aventura inițiată de emirul este un simbol pentru visul poetului aflat în „camera moartă”; sfârșitul existenței emirului este o proiecție ideatică a morții genului „Și moare emirul sub jugul pustiei/ Și focu-n odaie se stinge și el”. Astfel, viața se întâlnește cu visul doar în moarte. Artistul întruchipează permanentul conflict între condiția umană și cea a superiorității. Așa cum emirul nu poate opta pentru un anume drum prin deșert, ci urmează calea dreaptă pentru care e predestinat, poetul are o singură menire, anume aceea a creației, de la care nu se poate abate. Călătoria emirului este un simbol al căutării absolutului, iar emirul reprezintă ipostaza alegorică a poetului; astfel, prin poezie, el tinde către atingerea perfecțiunii.

Procedee  
simboliste

În lirica lui Macedonski, **cromatică** are înțelesuri simbolice. În poemul „Noaptea de decembrie”, paleta coloristică este vastă. Culorile deschise, pastelate sunt întrebuințate în descrierea orașului Bagdad, cu grădinile și palatele sale – „albe fantasmе”. El are deasupra un „cer galben și roz ce palpită”, iar prin aer plutesc „petale de roze”. În descrierea călătoriei tenta cromatică se schimbă și devine dominantă culoarea morții, roșu-sângerieu: emirul înaintează „sub flăcări de soare”, în ochi se zărește „o nălucă de sânge”, deasupra se întinde „un cer roșu”, cadavrele „zac roșii moarte”, întreaga zare e dominată de „roșu de sânge”. Această culoare va reveni obsedant: „Nainte – în lături – napoi, peste tot/ Oribil palpită aceeași culoare”.

Poemul e amplu, fiind alcătuit din **versuri lungi armonios îmbinate**. Armonia constă în asocierea muzicii limpezi, sonore, de factură romantică a versului cu cea suavă, specifică simbolismului. Se remarcă folosirea repetiției unui cuvânt sau a mai multor cuvinte din aceeași sferă semantică: „sângerieu”, „de foc”, „flăcări de soare”, pentru culoarea roșie. De asemenea, o **repetiție** aparte este procedeul de a începe un vers sau o strofă cu finalul versului sau al strofei precedente: „Iar alba cetate rămâne nălucă/ Rămâne nălucă, dar tot o zărește”. Repetițiile realizează o **corespondență de tip simbolist** între poezie și muzică, dezvoltând mai multe valențe: **obsesii interioare, infinitatea spațiului și a timpului, înlăturarea monotoniei**.

Încheiere

Considerându-se un geniu neînțeles, Macedonski, avatarul emirului din Bagdad, aflat într-o permanentă căutare a idealului, întrezărește în viitorul îndepărtat posibilitatea de a fi cu adevărat apreciat: „De când patru generații peste moartea mea vor trece/ Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,/ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin...”.

Varianta propusă:

## Rondelul rozelor ce mor

Încadrarea în  
epocă

Alexandru Macedonski este un scriitor reprezentativ al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, perioadă literară caracterizată de prezența unei confluențe a curentelor literare. Critica literară afirma că opera acestuia este caracterizată de fuzionarea parnasianismului cu romantismul, clasicismul, naturalismul, decadentismul și simbolismul. Marele său merit rămâne însă teoretizarea curentului literar înnoitor, numit simbolism, promovat prin articolele „Poezia viitorului” și „Simbolismul”. Deși conține elemente simboliste, lirica sa denotă un limbaj mult prea explicit, prelungind influența predominant romantică. Apariția volumului „Poema rondelurilor” marchează preferința sa de maturitate pentru rigoarea formală parnasiană.

Confluența  
curentelor  
literare

Definirea  
speciei literare

Rondelul este o poezie cu formă fixă alcătuită din treisprezece versuri, dispuse sub forma a trei catrene și un vers liber, iar primele două versuri sunt asemănătoare sau identice cu ultimele două versuri ale strofei a doua, versul independent fiind reluarea primului vers. Macedonski preia structura rondelului din literatura franceză, compunând, între 1916 și 1920, cincizeci și patru de astfel de poeme integrate volumului publicat postum, în 1927, intitulat „Poema rondelurilor”. Acesta cuprinde cinci cicluri: „Rondelurile pribege”, „Rondelul celor patru vânturi”, „Rondelul rozelor”, „Rondelurile Senei”, „Rondelurile de porțelan” și constituie opera sa de maturitate deplină, ilustrativă, în special, prin perfecțiune formală.

Enunțarea  
temei

„Rondelul rozelor ce mor” este cea mai cunoscută poezie de acest tip, încadrată în cel de-al treilea ciclu, axându-se pe tema perisabilității.

Încadrarea în  
specia literară

Poezia respectă structura rondelului, fiind alcătuită din trei strofe și un vers liber, îmbinând rigoarea parnasiană a perfecțiunii formale cu fondul de idei bazat pe corespondența de factură simbolistă între planul exterior și cel interior.

Semnificația  
titlului

Titlul conține atât laitmotivul textului, rozele, cât și denumirea speciei literare. Acestora li se alătură, prin verbul „a muri”, tema centrală a textului, perisabilitatea vegetalului în corespondență cu ființa umană.

Elemente de  
structură

Laitmotivul poeziei – rozele – simbolizează puritatea, frumusețea, gingășia naturii; acestuia i se alătură, de fiecare dată, construcția atributivă „ce mor”, care denotă perisabilitatea lor, manifestată atât în plan exterior, „în grădini”, cât și în cel interior: „și mor și-n mine”.

Interiorizarea  
discursului liric

Încă din prima strofă se remarcă prezența pronumelui personal de persoana întâi, marcă gramaticală a eului liric, care interiorizează mesajul poeziei și sugerează, totodată, corespondența dintre natură și sentimentele umane.

Trecerea  
irreversibilă a  
timpului

Destinul individului este similar cu cel al rozelor, a căror atingere prezentă este pusă în antiteză cu trecutul lor, fapt care accentuează starea de tristețe, ce domină întreaga poezie: „Ș-au fost atât de viață pline”. Ca și speranța efemeră în eternitatea clipei, rozele mor, lăsând în urmă nostalgia poetică.

Strofa a doua are în centru tema trecerii timpului, sugerată prin repetarea cuvântului „vremea”; această trecere implică moartea și jalea în momentul perceperii „fiorului” morții. Jalea și fiorul anticipează destinul tragic al florilor din grădini și, de asemenea, acest sentiment se generalizează, cuprinzând întreg universul, fapt evidențiat de pronumele nehotărâte „tot” și „orișicare”.

Strofa finală surprinde imaginea unui „Amurg-ntristător”, care este un simbol al sfârșitului vieții, completat de „vălmășaguri de suspine”. Moartea, numită metaforic

„marea noapte care vine”, este întâmpinată cu resemnare de florile care „duioase-și pleacă fruntea lor”.

În aparență, poezia descrie ofilirea rozelor în grădini; în esență, însă, ea are implicații existențial-umane, referindu-se la perisabilitatea individului în lume, la destinul său tragic și, totuși, acceptat cu resemnare, la moarte: „E vremea rozelor ce mor”.

Procedee  
simboliste și  
parnasiane

Starea de spleen, corespondențele, muzicalitatea versurilor realizată prin refren, prin rimă îmbrățișată, măsura de 8-9 silabe, sinestezia (îmbinarea vizualului cu olfactivul prin prezența „rozelor”, dar și cu auditivul, prin „suspine”) sunt elemente care se înscriu în **estetica literară simbolistă**. Perfecțiunea formală o încadrează, însă, **parnasianismului**.

Încheiere

Rondelurile macedonskiene constituie o lirică a originalității, care îmbină armonios forma parnasiană cu fondul romantic și simbolist.

# Simbolismul

George Bacovia - autor canonic

Varianta propusă:

## Plumb

1. Reliefează tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Evidențiază elementele de compoziție și de limbaj, dintr-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

3. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1  
Definirea  
curentului  
literar

Trăsături  
simboliste

2  
Încadrarea în  
epocă

3  
Încadrarea în  
tipologie

4  
Enunțarea  
temei

5  
Imaginarul  
poetic

6  
Semnificația  
titlului  
Simbolistica  
„plumbului”

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian, promovând emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul admite o multitudine de sensuri, specific fiind cel plurivoc, la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat cu care trăiește, claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

Poezia „Plumb” apare în volumul omonim de debut, în 1916. Creație de factură simbolistă, această operă lirică este o artă poetică, în care se dezvăluie principalele concepții ale artistului despre lume și viață, despre menirea lui în univers, într-un limbaj literar distinct.

Astfel, tema poeziei este condiția creatorului într-o societate care îl desconsideră, îngrădindu-i aspirațiile, ceea ce generează o stare de angoasă în raport cu două experiențe capitale ale existenței umane: iubirea și moartea.

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții, sugerate prin simboluri specifice de-a lungul întregii sale creații. Poezia „Plumb” concentrează datele esențiale ale liricii bacoviene dominată de pesimism. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: folosirea simbolului, simetria, sugestia, utilizarea elementelor recurente, muzicalitatea versurilor, cromatica, percepția sinestezică a universului.

Laimotivul poeziei, titlul textului poetic, „Plumb”, simbol recurent, repetat de șase ori simetric, ceea ce conferă muzicalitate textului, exprimă corespondența dintre un element al naturii și stările sufletești exprimate liric, accentuând starea deprimantă a eului. În sens denotativ, „plumbul” este un element chimic, un metal moale, maleabil, greu, de culoare cenușiu-albăstrui. Sensul conotativ derivă din cel propriu și sugerează cromatic, în plan poetic, apăsarea, monotonia, dezorientarea, claustrarea, angoasa.

Din punctul de vedere al construcției, se remarcă două secvențe poetice (catrene) structurate pe două planuri: macrocosmic, al spațiului înconjurător și microcosmic, sufletesc. Subiectivitatea lirismului este evidentă prin integrarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric, anume: verbele „stam”, „am început” și adjectivul posesiv „meu”, la persoana I.



- 7  
Elemente de construcție
- Prima secvență poetică își bazează semnificația pe metafora-simbol „cavou”, legată indestructibil de cadrul funebru imaginat de poet în confesiunea lirică. Aceasta poate avea două accepțiuni: universul închis al târgului de provincie, incapabil de a discerne valoarea de nonvaloare, sau propriul trup perisabil, o temniță pentru sufletul dornic de înălțare spirituală.
- Planul exterior
- Incipitul poeziei debutează cu un verb la modul indicativ, timpul imperfect „dormeau” ceea ce sugerează o acțiune începută în trecut și neterminată, de aici derivând o permanentizare a stării generale apăsătoare, evidentă prin simbolurile „sicrie de plumb”, „vestmânt funerar”, „flori de plumb”, „coroanele de plumb”. Epitetul metaforic „de plumb” are menirea de a reliefa greutatea, apăsarea, atracția pământului, starea liminală dintre viață și moarte. Florile, care sunt asociate, de obicei, frumuseții, gingășiei, sunt alăturate oximoronic plumbului, pierzându-și farmecul și devenind artificiale.
- Planul interior
- Imaginarul poetic bacovian se axează pe descrierea unui întreg univers, simbolizat de „sicriu”, cuprins de moarte, prin îmbrăcarea lui într-un „funerar vestmânt”. Existența umană este marcată de constrângerea socială, dar mai ales de cea a iminenței morții. Interiorizarea discursului liric este evidentă prin folosirea mărcii specifice prezenței eului liric în text, verbul la persoana I „stam”, dar și prin apariția motivului singurătății. Mediul claustant al cavoului simbolizează neputința depășirii propriei condiții, conturată ca o sursă de suferință ce străbate întreaga lirică bacoviană. În peisajul macabru al cavoului și al singurătății, își face apariția vântul, sugerând o percepție tactică, resimțită organic, completată de o imagine auditivă prin prezența verbului onomatopeic „scârțâiau”, sunet funebru produs de mișcarea „coroanelor de plumb”, care amplifică presimțirea unui inevitabil sfârșit.
- În secvența a doua, folosindu-se tehnica simetriei, corospondentul „sicielor de plumb”, din planul exterior, este amorul, căzut în somn, o stare premergătoare morții, prin poziția nefirească în care se află: „Dormea întors amorul meu de plumb”. Lirismul se interiorizează, aflându-se din ce în ce mai pregnant sub semnul tragismului. Sentimentul cel mai profund uman își anunță dispariția, ceea ce echivalează cu „întoarcerea cu fața spre apus”, așa cum definea metaforic Lucian Blaga trecerea într-o altă dimensiune.
- 8  
Procedee simboliste
- Strigătul de invocare a celui decedat își are originea în credința populară, unde marchează în mod dual durerea sfâșietoare, dar și speranța unei reveniri; în filosofia creștină, cuvântul are valențe demiurgice, ca și logosul dintâi, fundamentând întreg universul. Fenomenul morții este însă ireversibil, fapt sugerat de o nouă percepție tactică: „Era frig”, care amplifică obsesia sfârșitului. „Aripile de plumb”, atribuite amorului, nu conduc către un zbor, ci către o iminentă prăbușire în moarte.
- Elemente de prozodie
- Parcursând lirica simbolistă bacoviană, cititorul receptează poezia ca pe arta de a simți, prin folosirea sugestiei, care să exprime fidel corospondența dintre elementele naturii și stările sufletești. Universul este perceput sinestezic: vizual („funerar vestmânt”, „flori de plumb”, „coroane de plumb”), tactil („era vânt”, „era frig”), auditiv („scârțâiau”, „am început să-l strig”). Atmosfera poetică se țese cu ajutorul simbolului recurent „plumb”, care sugerează moartea, printr-o cromatică apăsătoare. De altfel, la nivel fonetic, cuvântul este alcătuit predominant din consoane, ceea ce induce ideea apăsătoare de claustrare. Repetițiile conferă muzicalitate întregii poezii, accentuând ideile poetice enunțate, la fel ca și prozodia, (două catrene, cu rimă îmbrățișată, măsură de zece silabe).
- 9  
Încheiere
- Pornind de la definiția creației simboliste, formulată de criticul literar Eugen Lovinescu, anume că „Simbolismul reprezintă adâncirea lirismului în subconștient, prin exprimarea mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc”, putem afirma că universul poetic bacovian și-a găsit pe deplin forma de manifestare artistică a eului creator în ideologia acestui curent literar.
- Poet monocord, trăind până la paroxism spaima de moarte, Bacovia creionează un univers trist, apăsător, deprimant, a cărui artă poetică, poezia „Plumb”, îl reprezintă pe deplin, constituindu-se ca un crez existențial original.

## Simbolismul

George Bacovia - autor canonic

Varianta propusă:

## Amurg violet

1. Ilustrează tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Evidențiază elementele de compoziție și de limbaj, dintr-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

3. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1

Definirea  
curentului  
literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian, promovând emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip plurivoc, specific acestei orientări, admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2

Încadrarea în  
epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbant cu care trăiește, claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

3

Apariție

Poezia „Amurg violet” apare în volumul de debut intitulat „Plumb”, publicat în 1916. Ea exprimă, în manieră simbolistă, corespondența între un peisaj exterior, prezentând un tablou de natură, și sentimente profund umane, prin care se schițează un peisaj interior dominat de obsesia morții și de lipsa speranței.

4

Enunțarea  
temei

Astfel, tema naturii este dublată de exprimarea concepției despre lume și viață specific bacoviană. Imaginarul poetic particularizează tema prin motive de factură simbolistă: amurgul, toamna, orașul, turnul, străbunii.

5

Semnificația  
titlului

Titlul, repetat ca început al fiecărei strofe, este o metaforă-simbol, alcătuită din doi termeni a căror asociere conferă semnificații profunde poeziei. În sens propriu, amurgul desemnează perioada de timp fixată după apusul soarelui până la venirea nopții, când lumea se află în semiîntineric, fiind sinonim cu înserarea și crepusculul; conotația cuvântului nuanțează o stare de incertitudine, de așteptare, de instalare a duratei imaginare. Violetul aparține unui paletă cromatică intensă, obsesivă, sugerând implacabil moartea, ea fiind ultima culoare din spectrul solar. Astfel, sfârșitul vieții este asociat sfârșitului zilei și toamnei învăluite într-o nuanță puternică și obsedantă.

6

Elemente de  
structură

Poezia este structurată în trei catrene, fiecare dintre ele debutând cu un vers-cheie cu rolul de accentuare a ideii poetice de factură simbolistă exprimată inițial prin titlu: „Amurg de toamnă violet...”.

Laitmotivul  
„violet”

Aparent, poezia se conturează ca un peisaj de toamnă, dar descrierea prezintă discontinuitate, iar lăitmotivul „violet” sugerează asimilarea sufletească a peisajului exterior. Motivul amurgului, al nopții și cel al visului sunt specifice liricii romantice; simbolismul însă le conferă noi semnificații în plan sufletească, prevestind o renunțare

Lirism subiectiv	la sfera realului și instalarea reveriei halucinante. Lirismul pare <b>obiectiv</b> , în primele două strofe, eul liric fiind resimțit de lector ca o prezență impersonală; în strofa a treia, lirismul <b>se interiorizează</b> prin apariția unei <b>mărci specifice</b> , anume verbul la persoana I, singular „văd”; totuși, eul liric își atribuie postura de spectator resemnat la reprezentăția pe care o dă propria sa imaginație.
	Fiecare dintre cele trei strofe este construită pe același tipar care sugerează claustrarea: primul și ultimul vers se repetă de trei ori, conferind <b>muzicalitate</b> textului poetic: „Amurg de toamnă violet...” și „Orașul tot e violet”. Între cele două repere, care îmbină planul exterior al naturii, simbolizat de amurg, toamnă, oraș, cu cel interior, sugerat de <b>cromatică</b> intensă, se desfășoară universul imaginar poetic.
Simbolul plopului	Strofa întâi se axează pe <b>simbolul</b> plopului, simbol al permanenței, element al naturii și axă a lumii care face legătura între planul terestru și cel cosmic. Copacii sunt personificați, „apar în siluete”, și numiți metaforic „apostoli în odăjdii violete”. Ei se identifică misionarilor creștini, care oficiază ritualul sugerat al înmormântării. Cromatică imaginară a apusului se extinde la nivel macrocosmic, orașul devenind, în întregime, de culoare violet.
Degradarea umanului	Strofa următoare face trecerea de la general la particular, „mulțimea”, <b>simbol</b> pentru ființele umane, devine „leneșă, cochetă”, fiind devorată de semnele implacabile ale morții, prezentă prin conotația aceleiași culori.
Interiorizarea lirismului	Ultima strofă se remarcă prin <b>interiorizarea</b> lirismului, proiectat în imaginar, acolo unde sălășluiește o lume a halucinației. Turnul simbolizează un punct stabil de referință, un spațiu al izolării poetice, fiind și corespondentul plopilor din prima strofă, în sensul de axis mundi. Eul liric este martor pasiv și resemnat la fuziunea lumii reale cu lumea de dincolo la nivelul imaginariului. Prezența <b>motivului străbunilor</b> , metaforic denumiți „voievozi cu plete”, apariții fantomatice, sursa incontestabilă a culorii violet, amplifică iminența morții, care cuprinde atât realul, cât și subconștientul eului resemnat. Este evidentă de fapt, de-a lungul întregii lirici bacoviene, spaima obsesivă în fața trecerii către o altă dimensiune a existenței.
7 Procedee simboliste	Parcurgând lirica simbolistă bacoviană, cititorul receptează poezia ca pe <b>artă de a simți</b> , prin folosirea <b>sugestiei</b> , care să exprime fidel <b>corespondența</b> dintre elementele naturii și stările sufletești. Atmosfera poetică se țese cu ajutorul <b>simbolurilor recurente</b> „amurg”, „toamna”, „violet”, „oraș”. Astfel, orașul, mediul clausturant al târgului de provincie, este spațiul în care se dezvoltă obsesii generatoare de moarte, sugerată prin momentul fixat la sfârșitul zilei, în anotimpul predilect bacovian, al ploii nesfârșite, toamna, în lumina apăsătoare a violetului. <b>Repetiția</b> acestor simboluri, cu rol de <b>refren</b> , le accentuează semnificația și conferă textului <b>muzicalitate</b> de factură simbolistă.
Elemente de prozodie	Din punct de vedere <b>prozodic</b> , se remarcă rima îmbrățișată, măsura de 8-11 silabe și ritmul variabil.
8 Încheiere	<b>Imaginarul poetic</b> bacovian reorganizează realul în funcție de predispoziția sa interioară dominată de un pesimism rar întâlnit. „Repetiția mecanică” (N. Manolescu) specifică liricii sale conferă impresia de artificial, care se extinde și acaparează realitatea, devorând obsesiv și fără grabă fiecare detaliu al existenței, proiectând spiritul chinuit de himere într-o inevitabilă prăbușire interioară.

### Varianta propusă:

## Lacustră

1. Lustrează tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

3. Evidențiază elementele de compoziție și de limbaj, dintr-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

1

Definirea  
curentului  
literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian. Promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii și a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Propune o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip simbolist admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2

Încadrarea în  
epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbant, cu care trăiește, claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

Încadrarea în  
tipologie

Poezia „Lacustră” apare în volumul de debut, intitulat „Plumb”, publicat în 1916. Creație de factură simbolistă, această operă lirică este o artă poetică, în care se dezvăluie principalele concepții ale artistului despre lume și viață, despre menirea lui în univers, într-un limbaj literar distinct.

3

Enunțarea  
temei

Astfel, tema poeziei este condiția creatorului într-o societate care îl desconsideră, îngrădindu-i aspirațiile, ceea ce generează o stare de angoasă în raport cu o experiență capitală a existenței umane, dezintegrarea materiei în analogie cu dezintegrarea spirituală.

4

Imaginarul  
poetic

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simbolurile specifice, ploaia și lacustra. De altfel, spaima de umezeală, de picurare monotonă, interminabilă este recurentă de-a lungul întregii sale creații. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: prezența simbolului, corespondența dintre planurile exterior și interior, simetria, repetiția, îmbinarea sinestezică a imaginilor auditive, tactile, vizuale, sugestia.

Procedee  
simboliste

5

Semnificația  
titlului  
Simbolul  
„Lacustră”

Titlul poeziei este un simbol, pe care se bazează corespondența profundă dintre elementele exterioare eului, „lacustra” fiind o locuință clădită pe stâlpi la suprafața apei unor lacuri, specifică în epoca preistorică, și planul interior al stărilor sufletești, pe care le resimte eul liric, anume tristețea, spaima, angoasa. Întreaga poezie se axează pe conotația motivului ploii-potop, fiind expresia unei temeri majore în fața unui presupus pericol.

6

Elemente de  
structură

Structural, poezia este alcătuită din patru catrene, dispuse pe baza principiului simetriei. Circularitatea ei, dată de reluarea aproximativ identică a primei strofe la final, sugerează universul clausturant al dezolării și neputinței în fața dezintegrării materiei. Cele două planuri ale textului transpun simetria la nivel ideatic. Planul

exterior, al naturii dezlănțuite, din prima și ultima strofă, se îmbină cu **planul interior**, al eului, din celelalte două strofe, delimitând trei **secvențe lirice**.

Degradarea  
spațiului  
exterior

Prima strofă creează o atmosferă de profundă deprimare, generată de abundența ploii, începută cândva în **atemporal** și continuată **obeseiv** parcă la nesfârșit: „De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând”. Verbele la modul gerunziu sugerează o acțiune continuă care proiectează **coordonatele spațio-temporale** obiective dincolo de contingent, în **subconștientul subiectiv** al eului. Versul al doilea este unic prin valențele sale conotative, în sensul că ipostaza artistică a eului are **sensibilitatea acustică** de a detecta plânsul jalnic al materiei personificate, care, inevitabil, va fi cauza propriei sale morți.

Motivul  
singurătății

Motivul **singurătății**, recurent în lirica bacoviană, accentuat printr-o **marcă gramaticală** specifică prezenței eului liric în text, anume verbul la persoana întâi singular, **subiectivizează** discursul, favorizând totodată declanșarea memoriei esențiale, într-o regresiune geologică spre era primitivă a oamenilor care populau locuințele lacustre: „Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”.

Planul interior

Confuzia  
dintre planuri

Următoarea **secvență poetică** face trecerea atât de la **senzația auditivă** către cea **tactilă**, sugerată de indicii textuali „ude”, „mal”, „val”, cât și de la **planul exterior** al fenomenului natural, proiectat în subiectiv, către **planul interior**. Adverbul de mod „parcă” sugerează **confuzia** celor două planuri real, exterior și interior, imaginar. **Senzația** de umezeală generatoare de disconfort din planul extern al naturii se transmite halucinant în încăpere, în subconștientul care îl **refulează** printr-un „sorn” agitat presărat de coșmaruri. **Motivul somnului** are, la Bacovia, conotații tragice, fiind perceput ca o stare premergătoare morții: „Și parcă dorm pe scânduri ude (...)/ Tresar prin somn și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal.”

Motivul  
somnului

**Simbolul „podului”**, spațiu liminal dintre viață și încetarea ei, derivă din denotația cuvântului, care desemna unica legătură a omului lacustru cu semenii săi, dar și cu pericolele inerente. Eul liric, transmigrat în epoca primitivă, are aceleași temeri de atunci, care se îmbină cu cele care îl caracterizează deja; preferința pentru izolare prin înlăturarea podului de comunicare cu exteriorul îi este caracteristică și trădează dorința de eliberare a spiritului de orice constrângere.

Apa - simbol al  
dezintegrării  
materiei

Strofa a treia prezintă istoria ca pe „un gol” imens, care proiectează regresiunea temporală către începuturile lumii. Apa devine astfel **simbolul dezintegrării materiei** de la crearea ei până în prezentul eului, individ măcinat de aceleași temeri, ca și omul primitiv, lacustru. Sfârșitul este intuit în fiecare moment al existenței și sugerat cititorului prin prăbușirea **pilonilor**, puncte de stabilitate ale casei, ale sufletului. Șansa de supraviețuire în urma potopului se destramă cu fiecare picătură de ploaie care cade și accentuează dezintegrarea materiei: „Și simt cum de atâtea ploaie/ Piloții grei se prăbușesc”.

**Repetiția simetrică** a primei strofe în finalul poeziei exprimă reluarea proiectată în eternitate a coșmarului generat de iminenta descompunere a materiei; gerunziile din versul al doilea, „tresărind”, „așteptând”, prelungesc agonia sfârșitului, eul fiind surprins într-o așteptare perpetuă. **Mitul potopului** se împletește astfel în manieră originală cu cel al **apocalipsei**.

Elemente de  
prozodie  
7  
Încheiere

În ceea ce privește **prozodia**, poezia conține patru catrene, cu rimă variabilă, măsură de 7-8 silabe și ritm iambic.

Criticul literar Dumitru Micu afirma că George Bacovia este „cel mai mare poet al ploii și al ninsorii din literatură noastră”, iar universul pe care îl creează este „un **infern acvatic**”; poezia „Lacustră” este exemplul cel mai elocvent în acest sens.



## Simbolismul

George Bacovia – autor canonic

Varianta propusă:

## Decembre

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează *faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului*.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

3. Evidențiază *elementele de compoziție și de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1

Definirea  
curentului  
literar

**Simbolismul** este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian. Promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii și a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simboliștii utilizează simbolul de tip plurivoc, care admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2

Încadrarea în  
epocă

**George Bacovia** este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa care derivă dintr-un pesimism exacerbant, cu care trăiește claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

3

Apariție

Poezia „Decembre” a apărut în volumul de debut bacovian, intitulat „Plumb”, publicat în 1916. Tema ei este natura în anotimpul iarnă; aceasta corespunde unui peisaj sufletesc al dezolării, fiind percepută ca o vârstă a spiritului, cuprins de bătrânețe și agonizând către moarte. Bucuria albului imaculat al zăpezii capătă, în lirica bacoviană, conotații tragice, fiind surprinse momentele extreme ale iernii, când zăpada tinde să acopere întreg universul, când amestecul de ploaie și ninsoare induce senzația de umiditate acută, accentuând atmosfera glacială sau când zăpada e pătată de sânge animal scurs de la abator, maculând pictural albul nesfârșit al câmpului.

4

Procedee  
simboliste

**Imaginarul poetic bacovian** se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simbolurile specifice. **Procedeele artistice simboliste** prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: sugestia, repetiția, recurența motivelor poetice, muzicalitatea versurilor, starea de reverie, angoasa, principiul simetriei, inovația formală.

5

Semnificația  
titlului

**Titlul poeziei** face referire la ultima lună a anului, simbolică pentru ultima vârstă a spiritului, pentru finalul vieții, dar și pentru posibilitatea de a fi punctul de plecare al unui nou început, al iubirii de dincolo de barierele morții.

6

Elemente de  
structură

Poezia este structurată în șase **secvențe poetice** care se axează pe **corespondența** dintre planul exterior și cel interior al eului. Ea dezvoltă ideea înzăpezirii totale, creând un peisaj hibernal apocaliptic, în care întreg universul exterior, târgul de provincie claustrant, este îmbrăcat în zăpadă; individul devine astfel prizonierul capriciilor anotimpului.

Prima **secvență poetică** este dominată de verbe la modul imperativ și de invocația iubitei: „Te uită cum ninge decembre.../ Spre geamuri, iubito, privește”.

Două coordonate spațiale	<p>Idealul feminin bacovian, numit generic „iubito”, poartă cu sine atributele protecției, ocrotind sufletul sfâșiat de dramele existențiale.</p> <p>Cele două coordonate spațiale prezente în această strofă dezvoltă <b>antiteza</b> la nivel spiritual: planul exterior al naturii dezlănțuite într-o ninsoare interminabilă și planul interior al liniștii și protecției temporare; simbolurile „jărăticului” și „focului” favorizează menținerea căldurii sufletești și a apropierii tandre dintre cei doi.</p> <p>„Vijelia exterioară”, o metaforă pentru trecerea individului prin zbuciumul vieții, este percepută vizual în prima secvență lirică, prin intermediul „geamurilor”, pentru ca, în <b>secvența următoare</b>, să fie intuită auditiv, prin mijlocirea „hornului”. Legăturile cu exteriorul sunt puține, dar păstrează continuitatea celor două coordonate spațiale. Mărcile prezenței eului liric în text conferă lirismului subiectivitate, iar versul „Aș vrea să le-nvăț simfonia” exprimă concordanța dintre planul exterior al „vijeliei” și cel interior al timpului tumultuos măsurat în „zile”, a căror „simfonie” comunică ideea de trecere implacabilă.</p>
Interiorizarea lirismului	<p>În a <b>treia secvență lirică</b>, se descrie o agonie liniștită, ritualică, din care fac parte degustarea ceaiului, cu valoare de licoare magică, menită să calmeze un eventual zbucium sufleteșc, delectarea artistică, aproape de persoana iubită, a căror moarte împreună este simbolică, semnificând o prelungire a sentimentului în eternitate. Potopul neconținut de zăpadă construiește, cu fiecare clipă care trece, un mormânt pentru cei doi îndrăgostiți, aflați la adăpostul efemer al încăperii, dar care își intuiesc neîncetat apropiata trecere în lumea de dincolo.</p>
Trecerea ireversibilă a timpului	<p><b>Următoarea secvență lirică</b> induce starea de confort temporar creat în spațiul restrâns, familiar, al casei iubitei, simbol al protecției, în care eul își găsește liniștea sufletească un timp limitat prin lucruri mărunte, denumite printr-un epitet ca „sfinte”. Această oază de puritate este ocrotitoare, în special prin prezența femeii, care deși este uneori șăgalnică, se conformează ritualului sugerat, fiind capabilă să aline singurătatea, care precede moartea.</p>
Casa, simbol al protecției	<p><b>Penultima secvență lirică</b> conturează o imagine apocaliptică, în care ziua se confundă cu noaptea, sporind dramatismul ultimelor clipe de viață: „E ziuă și ce întuneric/ [...] Te uită zăpada-i cât gardul/ Și-a prins promoroaca și clampa”.</p>
Imagine apocaliptică	<p><b>Finalul poeziei</b> anticipează în mod resemnat iminentul sfârșit: „Eu nu mă mai duc azi acasă/ Potop e-napoi și-nainte”. Potopul, având conotații biblice, pare că înghite întreaga natură, iar singurul spațiu neatins încă de prăpădul semnelor morții este cel al casei și al sufletului celor doi îndrăgostiți, prin păstrarea căldurii specifice unui cămin într-o zi obișnuită de iarnă, prin întreținerea iluziei eternizării clipei prin artă: „Nu râde... citește-nainte”. Momentul unic reprezintă o compensație spirituală a întregii existențe a eului, frământat de neîmpliniri sociale și măcinat de drama nesfârșită a trecerii timpului.</p>
Intuiția iminentului sfârșit	<p>Poezia „Decembre” se încadrează simbolismului prin <b>muzicalitatea versurilor</b>, obținută, în special, prin <b>repetiții</b>, prin prezența <b>versurilor-refren</b>, cu valoare de <b>leitmotiv</b> „Te uită cum ninge decembre” și „Nu râde... citește-nainte”, care sugerează pericolul iminent al morții și refugiarea temporară într-un spațiu familiar antitetic celui al iernii dezlănțuite. <b>Cromatică</b> poeziei are la bază <b>abundența albului</b>, doar sugerat, dar care învăluie treptat întreg universul exterior. <b>Simbolurile</b> prezente în poezie sporesc forța de sugestie a acesteia.</p>
7 Procedee simboliste	<p>Din punct de vedere prozodic, poezia are măsura de 8-9 silabe, iar rima și ritmul sunt variabile.</p>
Elemente de prozodie	<p>Criticul literar Dumitru Micu afirmă că George Bacovia este „cel mai mare poet al ploii și al ninsoarii din literatura noastră”, iar poezia „Decembre” este un exemplu elocvent în acest sens.</p>
8 Încheiere	

### Varianta propusă:

## Poemă în oglindă

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.  
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
3. Evidențiază elementele de compoziție și de limbaj, dintr-un text poetic studiat.  
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar	Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian. Promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii și a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Propune o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul utilizat admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.
2 Încadrare în epocă	George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbant, cu care trăiește claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.
3 Apariție Enunțarea temei	Poezia „Poemă în oglindă” a fost publicată în volumul de debut bacovian, intitulat „Plumb”, apărut în 1916. Tema acesteia este duală, putând fi interpretată ca o artă poetică sau ca o poezie de dragoste; ea prezintă concepția artistului despre lume și viață, creând un univers imaginar unic, care integrează cel mai profund sentiment uman, iubirea.
4 Procedee simboliste	Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simboluri specifice de-a lungul întregii sale creații. Poezia „Poemă în oglindă” concentrează datele esențiale ale liricii bacoviene dominată de pesimism. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: folosirea simbolului, simetria, sugestia, utilizarea elementelor recurente, muzicalitatea versurilor, cromatica, percepția sinestezică a universului.
5 Semnificația titlului	Titlul este o metaforă, bazată pe simbolul oglinzii, reprezentând zona liminală dintre realitate și ficțiune, care deschide porțile unui nou univers, cel artistic, numit generic prin substantivul cu iz arhaic „poemă”.
6 Elemente de structură	Poezia este alcătuită din cinci unități strofice și un vers-refren și prezintă dualitatea structurală artă-iubire.
Semnele morții	Prima secvență poetică reliefează corespondența dintre elementele cadrului exterior și starea sufletească specifică liricii bacoviene. De la planul general, al naturii tomatice, care este expresia cea mai vie a sufletului bacovian, se face trecerea către particular, simbolizat de „salonul plin de vise”, unde sălășluiește „oglinza larg-ovală”, simbol al trecerii către lumea ficțiunii. Planul exterior este dominat de semnele morții; toamna este o sugestie pentru agonia care precede sfârșitul, idee accentuată și de verbul „bate”, iar „grădina” poartă însemnele unei

Simbolul oglinzii	toamne pustiitoare cuprinsă de moarte, prin atribuirea epitetului „cangrenată”. Poarta către lumea visării din „salon”, oglinda, simbol al sufletului, stă sub semnul unui metal prețios, având rama din argint, sugestie cromatică ce amintește de conotațiile plumbului din alte poezii bacoviene, și relevă monotonia, tristețea, apăsarea, moartea („În oglinda larg-ovală încadrată în argint/ Bate toamna/ Și grădina cangrenată”). Imaginea exterioară a deprimării naturii se reflectă prin oglindă în sufletul eului liric frământat de neliniștea apropierei sfârșitului.
Apariția iubitei	A doua secvență poetică se axează pe descrierea celui alt membru al cuplului, persoana iubită, numită generic printr-un pronume personal la persoana a doua singular, „tu” și caracterizată de epitetul „ostenită”; aceasta, cuprinsă de semnele morții, camuflată în fața inevitabilului în „lari falduri de mătase”, își acceptă resemnat, melancolic, trecerea, într-o aparentă acalmie casnică, având preocupări artistice, citind „o poemă decadentă”, o altă manifestare artistică filtrată prin oglinda imaginației. Referirea cromatico-temporală „pe când cade violetul” accentuează presimțirea morții, prin prezența culorii specifice acesteia, recurentă în lirica bacoviană. Oximoronul „cadaveric parfumată” induce o imagine olfactivă contradictorie, sugerând împăcarea simțurilor cu mirosul pestilential, devenit parfum tare al morții. „Monotonia” definește așteptarea intrată în obișnuință, presimțirea unui eveniment inevitabil ca dat firesc al sorții umane.
Recurența culorii violet	Versul-refren, leitmotivul poeziei, „Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare”, sugerează aparenta speranță, o compensație în plan imaginar pentru realitate, proiectată în viitor. Cromatica optimistă sugerată de prezența rozului, asociată cuvântului „poema”, simbol al artei, conduce către intuirea unor manifestări artistice caracterizate de perenitate, echivalentul încrederii într-un vis de iubire posibil de împlinit în plan spiritual.
Laitmotivul poeziei	A treia secvență lirică debutează cu o conjuncție adversativă, „dar”, care aduce schimbarea totală a registrului speranței. Iubita are „ochi bolnavi” cu care „fură”, în mod „ironic”, sfidând clipa agoniei, ultimele imagini din contingent. Dispariția ei, evidentă în planul realității, se propagă și către o moarte în planul fanteziei, căci și imaginea oglindită a acesteia poartă aceleași semne funebre: „apa larg-ovală”, „grădina cangrenată”, „toamna din oglindă”. Verbul la modul gerunziu din finalul secvenței, „adormind”, sugerează permanența stării de somn care o cuprinde, o prelungire a tristeții în moarte, punctele de suspensie inducând cititorului ideea de a continua meditația existențială în propriul cuget.
Evidența morții	Laitmotivul poeziei reface iluzoriu starea de optimism sugerat doar, deși este evidentă repetarea lui mecanică, forțată, doar pentru ca următoarea unitate strofică să producă o cădere totală în evidența implacabilă a morții.
Interiorizarea discursului liric	Discursul liric se interiorizează prin prezența mărcilor gramaticale specifice, verbele și pronumele la persoana întâi, punând în antiteză reacția femeii iubite, cufundată în somn, cu cea a perechii sale ideale, eul creator, care părăsește oglinda imaginarului pentru a se integra naturii „devastate”, într-o atmosferă lugubră, sepulcrală: „Însă pal mă duc acum în grădina devastată”. Contaminat de moarte, „pal”, în veșminte specifice, „funebre”, eul pășește ritualic în spațiul finit al „grădinii devastate” și se întinde „pe masa părăsită”, simbol al artei apuse, definită metaforic ca fiind „albă marmoră sculptată”, acceptându-și propriul destin al iminentei treceri, împreună cu jertfirea eului individual pe altarul artei. „Rozele”, sugestie olfactivă, florile vieții, ale dragostei, dar și simbolul trecerii, sunt descrise prin două epitețe sugestive ca fiind „pălite” și „ntârziată” și sunt menite a acoperi cadavrul celui care li se integrează în mod simbolic, refăcând la nivelul imaginației ritualul înmormântării în singurătate. Versul final accentuează ideea de perisabilitate a ființei umane, comparabilă cu cea a rozelor, iar pronumele personal la persoana întâi plural „noi” deschide calea meditației și pentru cititor.
Perisabilitatea ființei umane	Ultima secvență poetică revine simetric la corespondența planurilor exterior, al „grădinii cangrenate” și interior, al salonului reprezentat de „clavirul prăfuit”, „anticul
Correspondența planurilor	

Imaginea  
apocaliptică a  
celor două  
universuri

7

Imaginarul  
poetic

Procedee  
simboliste

8

Încheiere

fotoliu", cromatica morții dominată de culoarea violet. Elementele planului interior, metaforă pentru suflet, sunt cufundate într-o atmosferă vetustă și puse în relație cu exteriorul; astfel, imaginea auditivă a cântecului produs de pian, simbol al artei, este echivalentă celei produse de „plânsul apei din havuzele-nnoptate”, reliefând concordanța, la nivelul sonor al tristeții, între natură și spirit. Imperativele „zi”, „vezi” semnalează cititorului o adresare directă silită a se manifesta la chemarea implacabilă a morții. Simbolul „catafalcului” integrat grădinii, toamnei, agoniei, într-o atmosferă dominată de nuanța puternică de violet conferă textului o notă de pesimism exacerbat într-o neclintită așteptare a sfârșitului de viață și de lume. Ultimul vers al poeziei reia **simetric** ultimul vers al primei strofe, accentuând ideea de oglindire, care devine astfel **leitmotiv** al poeziei. Singurul obiect cu strălucire, „oglindea larg-ovală încadrată în argint”, preia imaginea morții, aflându-se în incapacitatea de a mai renaște spiritul artistic: „Zi, finala melodie din clavierul prăfuit”.

Finalul zugrăvește deci o imagine apocaliptică a universului exterior în concordanță cu cel interior, ambele căzând iremediabil în moarte.

**Imaginarul poetic** bacovian de factură **simbolistă** utilizează ca manieră de exprimare a eului trăsături specifice acestui curent. Tema poeziei, dualitatea iubire-creație, prefigurează dezideratele modernismului, încadrându-se însă simbolismului prin nota pesimistă susținută la nivel formal și ideatic.

Poezia este bogată în **simboluri**, cum ar fi „oglindea”, „grădina”, „salonul”, „poema”, „toamna”, „catafalcul”, motive literare cărora Bacovia le atribuie semnele sfârșitului; cele două **leitmotive** ale sale, „oglindea” și versul-refren accentuează ideea de artă cuprinsă de semnele morții.

**Muzicalitatea** versurilor, cadențarea lor, relevă **corespondențele** dintre planul exterior și trăirile lirice.

**Cromatică** poeziei se bazează pe **contraste** la nivelul ideatic: rozul, care denotă optimismul, este devastat de **violet** și **gri**, aparținând registrului cromatic al tristeții apăsătoare, al agoniei. La nivelul **sugestiei**, Bacovia zugrăvește lumea din perspectivă maladivă, iar toate simbolurile sale converg către aceasta.

În legătură cu universul liric bacovian, criticul literar Nicolae Manolescu afirmă: „Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de-o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de altă parte, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar.”



## Simbolismul

George Bacovia - autor canonic

Varianta propusă:

## Nocturnă

1. Ilustrează tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține simbolismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

3. Evidențiază elementele de compoziție și de limbaj, dintr-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1

Definirea  
curentului  
literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian și promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Cultivă o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Utilizează simbolul plurivoc, care admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2

Încadrarea în  
epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat, cu care trăiește claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

3

Apariție

Poezia „Nocturnă” este publicată în volumul „Scânței galbene”, apărut în 1926, după zece ani de la apariția volumului de debut, „Plumb”, dar care continuă, până la obsesie, zugrăvirea unui univers cu atmosferă apăsătoare, prevestind, într-o notă de tristețe ireparabilă, un inevitabil sfârșit de viață și de lume.

Enunțarea  
temei

În aparență, poezia se axează pe tema naturii, constituindu-se ca un pastel al nopții; în esență, însă, aceasta este o meditație asupra condiției umane de factură existențială.

4

Imaginarul  
poetic

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simbolurile specifice. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: sugestia, repetiția, recurența motivelor poetice, muzicalitatea versurilor, starea de reverie, angoasa, principiul simetriei, inovația formală.

5

Semnificația  
titlului

Titlul este un simbol care sintetizează corespondența dintre planul exterior, al naturii nocturne, și cel interior, constituit ca un peisaj sufletesc al sfârșitului.

6

Elemente de  
structură

Poezia are o structură bazată pe principiul simetriei, fiind alcătuită din patru catrene, primul dintre ele repetându-se la final aproape identic. Circularitatea textului literar, provenită din repeterea celei dintâi secvențe poetice la final, sugerează un univers închis, claustrant, de izolare profundă a eului creator. Cele două planuri, al naturii exterioare și cel sufletesc, se întrepătrund, creând o atmosferă meditativă intensă. Procedeele artistice dominante sunt sugestia, întreținută formal de economia mijloacelor artistice și de exprimare lacunară.

7

Prezentarea  
cadrelor  
exterioare

Incipitul poeziei precizează sumar cadrul exterior prielnic reveriei: „Clar de noapte parfumat, / O grădină cu orizontul depărtat...”. Planul exterior descris de poet

Universul interior	are la bază <b>sinestezia</b> , prin îmbinarea <b>sugestiei olfactive</b> cu cea <b>vizuală</b> , completată, la finalul strofei, cu cea <b>auditivă</b> . Aparența seninătății, încremenirii, care domină exteriorul, se află în <b>antiteză</b> cu zbuciumul sufletească sugerat de tensiunea la nivel spiritual: „Și în somn, pe banca veche, cugetările se contrazic.”. <b>Somnul</b> este un <b>motiv recurent</b> în lirica bacoviană, definind o stare de așteptare încordată a morții.
Motivul somnului	<b>Reperete spațiale</b> vagi, „grădina”, „banca veche”, sunt și ele o sugestie a finitului, a universului închis, a lipsei de speranță. <b>Motivul grădinii</b> face referire la un presupus spațiu original, decăzut prin banalizare și transformat, în concordanță cu starea sufletească a eului, într-un loc al angoasei spirituale, al claustrării obsesive.
Motivul grădinii	Prezența greierului din ultimul vers al strofei conferă o notă aparent optimistă peisajului, simbolizând speranța. Totuși, acesta poartă cu sine un cântec monoton, deprimant, fiind doar o sugestie sonoră a monotoniei.
Interiorizarea discursului liric	Cea de-a doua strofă <b>interiorizează</b> peisajul exterior prin folosirea unei <b>mărci gramaticale</b> specifice <b>prezenței eului liric</b> în text, anume verbul la persoana întâi, singular, „am așteptat”. Ea se axează pe <b>motivul așteptării</b> prelungite a unei ființe iubite sau a unei speranțe, sugerată generic și vag printr-un pronume aflat la persoana a doua, singular, „tu”. În absența celei așteptate, iubita sau speranța, timpul obiectiv este anulat. „Veacurile au stat”, metamorfozându-se într-o durată imaginară prielnică meditației pe două coordonate: spațiul terestru, al grădinii, și cel cosmic, al lunii. Astrul selenar, protector al îndrăgostiților în lirica romantică, devine, în lirica bacoviană, un simbol al banalizării spiritului, al tristeții profunde care macină eul; ea devine „un continent cunoscut”, lipsit de profunzimea sentimentelor și având doar rolul unui element al decorului.
Motivul orașului artificializat	<b>Indicele spațial</b> „aici”, cu care debutează <b>strofa următoare</b> , deschide poarta imaginației către o locație spirituală, caracterizată de artificialitate: „Aici e frumos aranjat/ Orice fir”. <b>Motivul orașului „suvenir”</b> concretizează un spațiu al încremenirii a cărui forțată specifică generatoare de energie este doar o amintire învăluită în negura timpului trecut, căci durata imaginară a stagnării a substituit total timpul obiectiv: „Veacurile-au stat/ Un oraș, pe vale, - Suvenir”.
Reluarea simetrică a primei strofe	<b>Ultima strofă</b> o reia aproape identic pe prima, închizând cercul destinului implacabil al tristeții, specific grădinii „cu orizontul depărtat”. Sintagma „tot mai mic”, substituind tensiunea cugetării din prima strofă, conferă ambiguitate finalului, prin lipsa termenului determinat de adjectivul „mic”; mesajul poetic se concentrează asupra dezamăgirii generate de absența iubitei sau a speranței.
8 Procedee simboliste	Atmosfera generală a poeziei, conturată prin tonalitatea sobră, se distinge prin nota profund pesimistă, prin tristețe, neliniște. La nivel formal, se remarcă <b>economia mijloacelor artistice</b> , formularea concisă, menită să <b>sugereze</b> ideile poetice; găsind în simbolism forma de manifestare artistică cea mai potrivită, poetul utilizează <b>simbolurile</b> („grădina”, „noapte”, „banca”, „somnul”, „greierul”, „luna”, „orașul”), <b>sugestia</b> , <b>sinestezia</b> , prin îmbinarea vizualului cu auditivul și cu olfactivul, <b>repetiția</b> elementelor-cheie, ceea ce conferă muzicalitate poeziei.
Elemente de prozodie	În ceea ce privește <b>prozodia</b> textului poetic, acesta respectă dezideratul simbolist al <b>noutății formale</b> , prin renunțare la constrângeri, în favoarea ideilor poetice enunțate; astfel, <b>măsura</b> este variabilă, ca și <b>rima</b> , prima și ultima strofă având rimă împerecheată, strofele din mijloc - rimă încrucișată.
9 Încheiere	În legătură cu universul liric bacovian, criticul literar Nicolae Manolescu afirmă: „Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de-o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de altă parte, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar.”

### Varianta propusă:

### Testament

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1

Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Iovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenacului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2

Încadrarea în  
epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa prezentând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de fâgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale  
liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute”. El este întemeietorul „esteticii urâtului” în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala”. Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

3

Apariție  
Enunțarea  
temei

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

Poezia „Testament” deschide volumul de debut arghezian, exprimând concepția despre lume, viața și misiunea artistică a poetului, într-o manieră care îl particularizează. Ea este, prin urmare, o artă poetică.

Tematica  
generală

Imaginarul poetic arghezian se fundamentează pe trăirile eului liric și conturează imaginea amplă a actului creației, prezentat ca o întoarcere a sinelui către origini, în vederea propriei definiri. Realitatea imediată este astfel transfigurată și purificată prin intermediul artei, manifestată într-un stil specific arghezian.

4

Procedee  
moderniste

Procedeele moderniste prin care se remarcă arta poetică sunt: exprimarea relației dintre creator și univers, ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, sincronizarea cu modele din literatura universală, exploatarea esteticii moderne a urâtului, limbajul inedit obținut prin utilizarea cuvintelor provenite din registre stilistice diferite.

5

Semnificația  
titlului

Titlul este o metaforă; în sens denotativ, cuvântul se referă la un act juridic unilateral, prin care o persoană își exprimă dorințele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu încredințarea bunurilor materiale. Conotativ

**6**  
**Elemente de structură**

însă, testamentul arghezian consemnează lăsarea averii spirituale, a creației, generațiilor viitoare. Așezarea poeziei cu un astfel de titlu în deschiderea primului său volum pare paradoxală, întrucât cuvântul este mai degrabă o sugestie a sfârșitului; alegerea argheziană plasează creația ca început și sfârșit al existenței, accentuându-i inestimabila valoare spirituală.

Din punct de vedere **compozițional**, poezia este structurată în **cinci unități strofice inegale**, care se axează pe metafora-simbol „carte”, aceasta reprezentând **motivul central** al textului, recurent în diferite variante echivalente semantice; în cadrul discursului liric, pot fi identificate **patru secvențe poetice**.

**Lirismul subiectiv**

**Lirismul subiectiv** se manifestă cu predilecție prin formula **monologului adresat**, evidențiindu-se mai multe ipostaze ale eului liric: „eu”, „noi”, „fiule”, „străbuni”; toate acestea converg către ideea de sacralitate a actului artistic.

Prima secvență poetică oferă o definiție lirică a poeziei, eul orientând **adresarea directă** către un fiu imaginar, denumire generică pentru cititor, căruia îi lasă drept moștenire averea sa spirituală. Incipitul enunță o formulă specific testamentară, prin care însă se exclude orice altă moștenire în afară de „carte”, metafora-simbol, reprezentând bunul cel mai de preț, anume creația: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte.”

**Cartea - metaforă simbol**

Aceasta cumulează experiența generațiilor anterioare, a strămoșilor cu un destin zburciat, izvorât metaforic din „seara răzvrătită” și susținut artistic de enumerația „prin râpi și gropi adânci”; umanitatea este văzută în plină ascensiune, ca o scară, ale cărei trepte sunt urcate doar prin sacrificiu și trudă: „suite de bătrânii mei pe brânci”. Creația, parte integrantă a vieții, este rodul imaginației unui deschizător de drumuri, a cărui evoluție este susținută de înaintași și care se dorește a fi un mentor pentru urmași. Ea reprezintă „o treaptă” indispensabilă pe drumul anevoios al cunoașterii.

Cea de-a doua strofă se axează pe metafora „hrisov”, un arhaism care, în sens propriu, desemnează un act domnesc al Evului Mediu, atestând celui care îl posedă anumite drepturi de proprietate sau titluri nobiliare; conotativ, termenul trimite la „creație”, care se constituie ca o carte sfântă, „de căpătâi”, ca și Biblia, înglobând suferința de veacuri a înaintașilor. Metafora „osemintelor vărsate în mine” subliniază profunda comuniune dintre creator și generațiile anterioare, care grăiesc viitorului prin intermediul condeiului său artistic: „Ea e hrisovul vostru cel dintâi,/ Al robilor cu saricile, pline/ De osemintele vărsate-n mine.”

**Rolul artistului**

A doua secvență poetică definește rolul artistului, accentuând importanța muncii sale. Însuși poetul recunoaște că e singurul din neamul său știutor de carte, iar ipostaza sa lirică elaborează o paralelă între munca brută a străbunilor și truda intelectuală, ambele fiind reprezentate obiectual: „sapa” devine „condei”, iar „brazda”, „călimară”. La fel cum înaintașii se apleacă asupra giei, artistul trudește pentru a supune forța cuvântului, iar capodopera sa se naște din prelucrarea unui limbaj rudimentar, de o uimitoare sinceritate, folosit de țăranul român surprins în cele mai obișnuite ipostaze: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite”. Sintagma „cuvinte potrivite”, care oferă de altfel și titlul volumului de debut, subliniază truda creatorului de a alege și a pune alături exprimări din registre stilistice diferite, aparent imposibil de asociat. Migala de a șefui exprimări rudimentare, transformându-le într-un limbaj artistic definitoriu pentru poet constituie astfel esența artei sale. Ambele tipuri de muncă asiduă sunt exprimate artistic prin sintagme bazate pe paralelism sintactic: „Sudoarea muncii sutelor de ani” și „frământate mii de săptămâni”; sensurile lor converg către același scop nobil, anume de a oferi hrană spirituală viitorului, reliefat de metafora „leagăne urmașilor stăpâni”.

**Estetica urâtului**

Artă are un rol estetic, pentru că transfigurează „urâtul” din realitate, transformă „zdrențele”, obiecte nefolositoare, în „muguri” și „coroane”, metafore-simbol pentru nucleul vieții, respectiv pentru perfecțiune. Verbul „a ivi” denotă spontaneitatea ideii

artistice inspirată de viața înaintașilor, iar perfectul simplu „făcui” exprimă originea populară a limbajului artistic: „Făcui din zdrențe muguri și coroane”.

Pe lângă rolul său estetic, opera literară are și un rol social, de factură tradiționalistă, anume acela de a stigmatiza ceea ce este rău. Ideea este evidențiată prin metaforele „veninul” revoltei și „ocara”, manifestări capabile să unească oximoronic contrariile: „Veninul strâns l-am preschimbato în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere / Am luat ocară, și torcând ușure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure.”. Metafora, care desemnează matricea spiritualității neamului, „cenușa morților din vatră”, este transformată în obiect de cult destinat venerării unor generații supuse suferințelor și nedreptății, reabilitate însă poetic și preschimbate în „Dumnezeu de piatră”.

#### Rolul artistului

Cea de-a treia secvență poetică exprimă revolta unui reprezentant de seamă al neamului său, cu care eul liric se identifică, împotriva nedreptății și atitudinii opresive a societății contra individului. Acesta se declară părtaș la suferința neamului său, dându-i glas prin intermediul artei, sugerată metaforic prin „vioară”: „Durerea noastră surdă și amară / O grămadă pe-o singură vioară”. Stăpânul-asupritor apare în postura de „țap înjunghiat”, aluzie la simbolul tragediei antice, într-o viziune grotescă, și se arată fascinat de cântec, trăind experiența artistică în mod inconștient, nebănuind că acesta este o formă de protest chiar împotriva lui.

Creatorul, cu iscusință, preschimbă formele de manifestare a urâtului, „bube, mucegaiuri și noroi”, roade maligne, monstruoase, în valori estetice perene, în „frumuseți și prețuri noi”, capabile să impresioneze chiar și pe asupritor.

Întemeietor al esteticii urâtului în literatura română, Arghezi creează arta menită să vindece organismul bolnav al societății bazate pe ierarhia rob-stăpân, căci durerea și revolta au atins deja apogeul, „dând în vârf ca un ciorchin de negi”.

Ultima secvență lirică alături de prezența stăpânului alte două ipostaze ale asupririi, „domnița” și „domnul”, care trăiesc în huzur și sunt incapabili de a percepe suferințele robilor, reprezentanți ai claselor sociale dezavantajate. Purtătorul de cuvânt al acestora din urmă, creatorul, are menirea de a lumina spiritele printr-o carte a revoltei împotriva nedreptății de orice fel.

Finalul poeziei exprimă o manieră de a crea specific argheziană, care cunoaște două coordonate, exprimate metaforic. „Slova de foc”, inspirația spontană de factură divină, și „slova făurită”, cuvintele meșteșugite cu „precizie farmaceutică”, se unesc în mod indestructibil, „ca fierul cald îmbrățișat în clește”, revelând un univers artistic unitar și aparte.

#### 7 Elemente stilistice

La nivelul limbajului, poezia își evidențiază caracterul modernist, în special prin utilizarea cuvintelor considerate nepoetice, cum ar fi „bube”, „mucegaiuri”, „noroi”, „negi”, cu valoare estetică, inaugurând, în literatura română, „estetica urâtului”. De fapt, însuși autorul afirmă, după apariția volumului său de debut, prefigurând noutatea totală a următorului: „Am ales cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu râle, cuvinte care asaltează ca viespile sau te liniștesc ca răcoarea, cuvinte fulgi, cuvinte cer, cuvinte metal”.

Se remarcă, de asemenea, îmbinarea dintre arhaisme și neologisme („hrisov”, „saricile”, „odrasla”, „obscură”), utilizarea cuvintelor de factură populară („brânci”, „râpi”, „plăvani”), expresivitatea, obținută prin recurența metaforei, adusă frecvent la rang de simbol, îmbinată cu epitet, comparație și oximoron.

#### Elemente de prozodie

Prozodia poate fi plasată între tradiție și modernitate. Poezia este alcătuită din strofe inegale, care se remarcă printr-o tonalitate inedită, conferită de variațiile ritmului; versurile sunt lungi, de 9-11 silabe, iar rima este împerecheată.

#### 8 Încheiere

Truditorul cuvintelor, Poetul, elaborează o sinteză etică și estetică a spiritualității poporului român, într-o manieră originală.



## Modernismul

Tudor Arghezi – autor canonic

Varianta propusă:

## Flori de mucigai

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1

Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2

Încadrare în  
epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de făgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale  
liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute”. El este întemeietorul „esteticii urâtului” în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala.” Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

Volumul „Flori  
de mucigai”

Apariția celui de-al doilea volum, în 1931, intitulat „Flori de mucigai”, inaugurează o exprimare poetică originală, având drept sursă de inspirație un fapt din biografia autorului, anume perioada detenției pe considerente politice, la închisoarea Văcărești, între 1918 și 1919. Pornind de la realitatea acestei lumi a închisorii, Arghezi creează un univers liric în care zugrăvește lumea ispitei, a păcatului și a ispășirii, a hoților, a prostituatelor și ucigașilor. Întreg volumul însă, se axează pe credința că, în orice mediu, oricât de abject ar fi, există un dram de frumusețe a spiritului și de omenie. Titlul său amintește de „Florile răului”, volumul lui Baudelaire, de la care creatorul român preia maniera de exprimare poetică a urâtului, dezvoltând-o în mod original.

Apariție

3

Procedee  
moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, sincronizarea cu modele din literatura universală, exploatarea esteticii moderne a urâtului, dar și noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

4	Enunțarea temei	Volumul „Flori de mucigai” se deschide cu <b>arta poetică omonimă</b> , prin care se sintetizează ideile exprimate de acesta, într-o manieră originală, ca rezultat al trudei artistului de a zugrăvi un mediu uitat de divinitate.
5	Semnificația titlului	Titlul poeziei este oximoronic, obținut prin alăturarea insolită a cuvântului „floare”, un simbol al frumosului și al vieții, „mucigaiului”, exprimând urâtul, răul, degradarea, moartea. Florile reprezintă astfel sufletul condamnaților constrânși de determinările sociale să trăiască în lumea răului, în imediata vecinătate a morții.
6	Elemente de structură	Poezia este structurată în <b>două unități strofice inegale</b> și <b>patru secvențe lirice</b> și exprimă <b>condiția artistului condamnat</b> la înșingurare și dornic de a comunica la nivelul artei, propriile trăiri, într-o nouă manieră de exprimare.
	Interiorizarea discursului liric	<b>Confesiunea lirică</b> debutează cu pronumele personal de persoana a treia, „le”, care se referă la versurile create în mediul ostil al închisorii, accentuându-le importanța; ele reprezintă un rod al imaginației unui eu liric însetat de creație, reprezentat printr-o marcă specifică a prezenței sale în text, anume verbul la persoana I: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate,/ Cu puterile neajutate/ nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.”. Maniera inedită de a scrie „cu unghia pe tencuială” presupune un sacrificiu creator asumat de cel care, condamnat la înșingurare, este mistuit de dorința de a lăsa mărturie simbolurile artei sale. Spațiul clausturant al „firidei”, întunericul și singurătatea delimitează un mediu ostil vieții, dar prielnic meditației, întoarcerii nestingerite către propria conștiință. Artă devine astfel rodul exclusiv al sondării interioare, bazată pe „slova făurită”, lucrată de artist cu mîgălă și efort, căci inspirația de factură divină este exclusă în mediul damnației. Simbolurile biblice, taurul, leul și vulturul, precum și numele evangheliștilor invocă jertfa, puterea, aspirația către libertate, către absolut, glorificate de personajele mitologiei creștine, reprezentanți ai sacralității excluse din lumea damnată a închisorii. Eul liric întemeiază o nouă religie a spiritualității de dincolo de sacralitate, a fărămei de omenie din cel mai dezagreat mediu social.
	Spațiul clausturant al „firidei”	A doua secvență lirică oferă o definiție poetică a ineditei maniere de a crea, redată prin metafore-simbol: „Sunt stihuri fără an,/ stihuri de groapă,/ De sete de apă/ Și de foame de scrum,/ Stihurile de-acum”. Versurile au un caracter pronunțat de generalitate, înglobând lumea damnației din toate timpurile. Acestea prevestesc moartea, singura speranță a celor închiși de a-și recăpăta din nou libertatea, deși, paradoxal, dorința de viață este mai accentuată ca oricând; menirea artistului este aceea de a descrie lumea marginală, a suferinței, condamnată de către societate la uitare, aruncată în tenebre. Setea și foamea depășesc nevoile biologice, definind dorința de cunoaștere și aspirația către absolut.
	Modalitatea de a crea	A treia secvență lirică se axează pe metafora „unghiei îngerești”, instrumentul cu care imaginația poetică este revărsată în cuvinte, simbol al sacralității, manifestat prin capacitatea de a crea sub îndrumare divină. Ostilitatea mediului închisorii determină „tocirea” acesteia, dar și speranța în regenerare, deși creatorul nu are cunoștiința că Dumnezeu îi mai poate trimite binecuvântarea Sa.
	Abolirea sacralității eului	Ultima secvență lirică debutează cu o constatare aparent impersonală: „Era întuneric”, dar care sugerează lipsa luminii exterioare, compensate de lumina interioară, care deschide calea aspirației către absolut, către eliberare spirituală posibilă doar la nivelul imaginației. Spațiul de „departe”, de „afară”, acolo unde se intuiește o ploaie benefică, purificatoare, este tărâmul făgăduinței, zona libertății absolute la care sufletul chinuit al deținutului nu poate decât să aspire. Deși cugetul este eliberat prin creație, latura perisabilă a artistului tânjește după mediul de viață familiar.
	Eliberarea prin creație	Cu sacrificiu, care depășește sfera umanului, creatorul își urmează menirea, iar constrângerile fizice, durerea resimțită organic, nu îl poate sustrage dorinței arzătoare a spiritului. Înlocuirea „unghiei îngerești”, care îl călăuzise până atunci, cu „unghiile de la mîna stîngă”, echivalează cu renunțarea conștiinței la ajutorul divin și concentrarea puternică asupra propriilor puteri, ca rezultat al unui pact cu

- forțele răului, cu păcatul întâlnit la tot pasul în închisoare: „Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă”.
- 7**  
**Noutatea**  
**Imaginarului**  
**poetic**
- Acest volum, în general, și arta sa poetică, în special, delimitează un nou tărâm al imaginarului poetic arghezian, anume lumea claustrării. Constrângerea izvorăște din experiența detenției, dar își extrapolează sensurile către societate sau către întreg universul, omul fiind astfel prizonierul propriei existențe și aspirând continuu către eliberare spirituală, către absolut.
- 8**  
**Elemente**  
**stilistice**
- Din punct de vedere stilistic, se remarcă folosirea cuvintelor populare, „nepoetice”, precum „mucigai”, „stihuri”, „scrum”, „ghiară”, „firida”, în context literar, ceea ce conferă un efect artistic insolit. De altfel, întreg volumul se bazează pe inovație lexicală menită să reprezinte mediul ostil al închisorii. Confesiunea subiectivă are la bază metafora, prin care este creată ambiguitatea de factură modernistă.
- Elemente de**  
**prozodie**
- Poezia se remarcă prin inovația formală, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Astfel, versurile lungi alternează cu cele scurte, ritmul este interior, iar măsura variază.
- 9**  
**Încheiere**
- Parafrazându-l pe Nicolae Balotă, putem afirma că Arghezi este un „cronicar al infernaliilor”, realizând o poezie a damnării, ca rezultat imediat al coborârii în infern și al rupturii cu tot ceea ce însemnase arta literară până atunci.

## Modernismul

Tudor Arghezi – autor canonic

Varianta propusă:

# Psalm [Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere]

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1

Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cénacului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2

Încadrarea în  
epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de făgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale  
liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute”. El este întemeietorul „esteticii urâtului” în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale constă în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala.”. Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Tematica  
generală

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociologică, poezia socială, dar și poezia ludică.

Surse de  
inspirație

Lirica existențială argheziană, cu deschidere filosofică, este reprezentată în special de cele șaisprezece poezii intitulate generic „Psalm” și publicate în mai multe volume; nouă dintre poeziile cu acest titlu apar în volumul de debut, fiind considerate reprezentative pentru gândirea psalmodică argheziană.

3

Încadrarea în  
specia literară

Creații inedite exprimând puternice frământări sufletești, „Psalmii” arghezieni au trei surse principale de inspirație: experiența personală a autorului care este, o perioadă, monah la Mănăstirea Cernica, cei o sută cincizeci și unu de psalmi biblici din Noul Testament, atribuiți lui David și lucrarea lui Dosoftei, „Psaltirea pre versuri tocmită”, care oferă traducerea și versificarea în manieră originală a imnurilor creștine.

Ca specie literară, psalmul este o creație lirică prin care poetul înalță un imn de slavă de factură religioasă, divinității. Arghezi se îndepărtează însă de la modelul

Tematica psalmilor	clasic, lirica sa gnoseologică scoțând la iveală dorința imensă a eului de a comunica la nivel spiritual, de a primi un semn palpabil al existenței lui Dumnezeu. În lipsa acestuia, eul expune stări de spirit contradictorii, trecând de la slavă și resemnare către negarea totală a măreției Creatorului suprem, ale Căruia atribute sunt coborâte în derizoriu. Conștiința sa este astfel sfâșiată permanent între „credință” și „tăgadă”, între acceptare și negare, dar nu încetează să invoce forța divină, singura garanție a nemuririi.
4 Apariție Enunțarea temei	<p><b>Cel de-al șaselea „Psalm”</b> din volumul de debut „Cuvinte potrivite”, intitulat după primul vers „Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere” este considerat de critica literară matricea gândirii psalmodice arheziene, surprinzând exact oscilația permanentă a eului între a afirma și a nega existența superioară a divinității. <b>Imaginarul poetic arhegian</b> dezvăluie o lume a contradicțiilor sufletești izvorâte însă din credința puternică în Dumnezeu, pe care eul liric vrea doar să o conștientizeze prin interiorizare. Poezia are ca <b>temă</b> frământarea existențială cauzată de <b>aspirația perpetuă către absolut</b> și este alcătuită din <b>patru catrene</b> care denotă atitudinea de ezitare între două tendințe antitetice: răzvrătire și ucidere sau resemnare și închinare. Această atitudine oscilantă este susținută lexical prin prezența perechilor antonimice „zgomot” - „tăcere”, „ucid” - „să-nngenunchi”, „credință” - „tăgadă”, „a fi” - „nu ești”.</p> <p>Ea se constituie ca un monolog adresat, dar prezentat în absența interlocutorului, sugerat doar prin adresarea directă la persoana a doua.</p>
5 Elemente de structură	<p>Prima <b>strofă</b> debutează cu pronumele personal la persoana a doua, „te”, accentuând importanța Celui Căruia i se adresează, o ipostază demiurgică umanizată. Catrenul se axează pe metafora vânătorii, exprimând o interiorizare a unei acțiuni specific umane; aceasta constă într-o asiduă căutare dublată de ezitarea între a ucidе ideea de divinitate din suflet sau înngenuncherea totală a eului în fața măreției unei forțe superioare spiritului său. Interogațiile retorice susțin, la nivel stilistic, starea de permanentă pendulare, semnalând drama neputinței de a comunica vreodată cu absolutul.</p>
Adresarea directă	<p>Metafora vânătorii</p>
Oscilația între „credință” și „tăgadă”	<p>Metafora „șoimul meu cel căutat” exprimă dorința arzătoare de a găsi un răspuns menit să elibereze cugetul chinuit de problematica existențială a identificării lui Dumnezeu cu reprezentări ale lumii concrete, exterioare.</p> <p><b>Cea de-a doua strofă</b> menține atitudinea oscilantă între a crede fără a cerceta și a tăgădui existența divinității. Drumul căutării este presărat cu incertitudine, dar se constituie ca un ideal, numit metaforic „visul meu, din toate, cel frumos”, fără de care omul ar fi incapabil de înălțare spirituală. Expriarea abstracțiunilor sub o formă concretă ascunde dorința de a întrupa idealul printr-un semn palpabil al Celui Căruia omul i se închină, iar „doborârea” acestuia „din cer grămadă” este un gând de răzvrătire față de absența revelației, prin înlăturarea sacralității din propriul suflet. Ideea este de factură filosofică, fiind preluată de la Nietzsche, cel care susține că atunci când oamenii își vor pierde credința, Zeul suprem va dispărea definitiv dintre muritori. Lipsa îndrăznelii eului de a recurge la „doborârea” simbolică a divinității trădează, însă, puternica sa credință în Acesta.</p>
Drumul căutării	<p><b>Strofa a treia</b> invocă revelația înșelătoare, care se constituie ca un izvor de viață, dar care nu se arată explicit creației Sale, sortită pendulării existențiale: „Ca-n oglindirea unui drum de apă./ Pari când a fi, pari când că nu mai ești”. Oglindirea este o metaforă pentru imposibilitatea materializării forței creatoare abstracte. Totuși, drumul anevoios al căutării nu poate înceta, ci ia forme variate, sondând diverse medii: cosmic, reprezentat de „stele”, acvatic, „printre pești” și terestru, al puterii și sacrificiului, al „taurului”. Verbul „a întrezări” exprimă incertitudinea, dar dublează și sensul apei-oglină, denotând efectul iluzoriu al revelației.</p>
„Provocarea” adresată divinității	<p><b>Ultima strofă</b> enunță o provocare: „Singuri, acum în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai măsoar./ Fără să vreau să ies biruitor./ Vreau să te pipăi și să urlu: «Estel!»”. Metafora „marea poveste” înglobează întreaga istorie a omenirii din ziua creației până în prezentul eului, care își dorește confruntarea finală dintre cele</p>



Nevoia de  
certitudine

două forțe inegale, recunoscând însă superioritatea lui Dumnezeu în raport cu omul, creație a Acestuia. Demersul eului nu-și are însă originea în infatuare, ci reprezintă dorința sa puternică de cunoaștere, de identificare permanentă cu o prezență de natură divină, care să înlocuiască absența generatoare de suferință, golul sufleteșc. Ultimul vers al strofei repetă gestul biblicului Toma, dintr-un impuls specific uman de a percepe divinitatea prin intermediul simțurilor, ca să-și poată certifica pe deplin credința. Eul liric tânjește astfel după o dovadă materială a existenței lui Dumnezeu, chiar dacă îi simte prezența la nivel spiritual „Vreau să te pipăi și să urlu: «Estel!»”.

6  
Procedee  
moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, dar și prin abundența figurilor de stil în general, adâncirea lirismului în subiectiv, frământarea existențială a eului, tonul exaltat al poeziei, particularitățile monologului arghezian, ipostazele idealului întruchipat de divinitate.

7  
Elemente de  
stilistică

Din punct de vedere stilistic, acest „Psalm” se remarcă prin adresarea directă către divinitate, susținută prin forme ale pronumelui personal la persoana a doua, fără a-și numi interlocutorul, doar sugerându-L cu ajutorul metaforei („șoimul” și „vânatul”). Tonul discursului liric se modifică pe parcursul poeziei, cunoscând mai multe registre de manifestare, de la melancolie la exasperare; interogațiile retorice subliniază caracterul sisific al căutării divinității drept interlocutor, când, de fapt, Acesta este prezent în întreg universul înconjurător.

Elemente de  
prozodie

Versificația poeziei aparține mai degrabă tradiționalismului, prin respectarea schemelor prozodice cunoscute; astfel, cele patru catrene au măsură de 10-11 silabe, cu excepția ultimului vers din strofa a doua, care are 13 silabe, rima este îmbrățișată, iar ritmul este iambic.

8  
Încheiere

Construite ca niște „monologuri ale celui-care-glăsuiește-în-pustiu” (Nicolae Balotă), „Psalmii” arghezieni sintetizează nevoia omului de a cunoaște prin căutarea neîntreruptă a idealului întruchipat de divinitate. Creatorul lor devine astfel „un spirit neliniștit și iscoditor, care a pipăit mai întâi invizibilul cer și imposibilul vis, s-a coborât apoi, repede, pe pământ, pentru a-l iubi cu toată patima.” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga)

Varianta propusă:

# Jignire

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1  
Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2  
Încadrarea în  
epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de făgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale  
liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute”. El este întemeietorul „esteticii urâtului” în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala.” Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Tematica  
generală

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

3  
Apariția  
Enunțarea  
temei

Poezia „Jignire” apare în volumul arghegian de debut. Tema ei poate fi privită dintr-o dublă perspectivă: iubirea și arta poetică. Astfel, ea, persoana unică, suflet-pereche al creatorului se identifică menirii sale în lume, anume creația.

Imaginarul  
poetic

Imaginarul poetic arghegian se fundamentează pe latura erotică, prin care eul creator se împlinește din punctul de vedere al cunoașterii, sentimentul punându-l în legătură cu problematica existențialității.

4  
Procedee  
moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea și expresivitatea limbajului, adâncirea lirismului în subiectiv (arta sa se află într-o perpetuă căutare, tinzând către absolut și iubire), motivul inedit al femeii-creație și valorificarea originală a mitului, forța de sugestie a limbajului arghegian.

5  
Simboluri  
mitice

Poezia interpretează în manieră originală *mitul lui Pygmalion*, sculptorul care s-a îndrăgostit de statuia de fildeș pe care însuși o făurise și care întruchipa un personaj feminin, numit Galateea. Mitul ilustrează procesul idealizării propriei creații, pentru care personajul masculin este atât creator, cât și receptor, dar dezvăluie, în același

timp, latura narcisistă a artistului. Idealul fiecăruia este rezultatul unor reprezentări interne imposibil de găsit în exterior; de aceea, Pygmalion o modelează pe Galatea conform propriilor sale dorințe, ea întruchipând perfecțiunea, de care artistul este pe deplin subjugat.

Poezia lui Arghezi oferă oarecum o continuare a mitului, în care femeia ideală se sustrage tiparelor impuse de creator, îl părăsește și îi ruinează visul, pierzându-și astfel sacralitatea și coborând în derizoriu.

Titlul este sugestiv pentru că îndrăzneala femeii de a depăși tiparul în limitele căruia a fost construită reprezintă o atitudine „jignitoare” față de cel care i-a dat viața cu mîgală și trudă.

Discursul liric este un monolog adresat, alcătuit din șase catrene, care pot fi structurate în **trei secvențe lirice**: invocația retorică a femeii-creație, descrierea actului demiurgic al plămădirii acesteia și revenirea simetrică la invocarea făpturii nerecunoscătoare.

Incipitul poeziei are la bază lamentația cu accente nostalgice, „o, fecioară”, prin care este invocată femeia-creație, căreia i se adresează monologul liric, în vederea sublinierii efortului depus de artist pentru a-și întrupa idealurile. Primul pas al „sculptorului în cuvinte” este alegerea materialului asupra căruia se va exercita actul creator. Preferința pentru „lut”, în locul granitului, material foarte dur, sortit imposibilității de a prinde viață, este atât o aluzie la creația originară, cât și o dorință în formă incipientă ca idealul său să trăiască, exteriorizându-i imaginile reprezentărilor interioare, subiective. Epitetul „rumânesc” atribuit lutului conferă un caracter autohton scenariului mitic al creației, exprimând maniera originală argheziană de tratare a acestuia.

Precum Demiurgul, eul liric, reprezentat prin mărci gramaticale specifice, își intuiește creația, concepând-o mai întâi la nivel ideatic. Imaginația sa contemplă lutul care prinde contururi feminine: „trupul zvelt”, „cu miros de ceară”. Epitetul sugerează frumusețea absolută, iar „ceară” reprezintă un simbol al sacralității femeii, dar și al perisabilității acesteia, căci viața conține intrinsec atributele mistuirii.

A doua **secvență lirică** detaliază actul creației. Materia primă din care ea este plămădită, „pământul sălbatec din pădure”, o înzestrează cu farmec pur, natural, subliniindu-i unicitatea. Scenariul transformării lutului inert în femeie este anevoios, iar creatorul, „cu mâna de olar”, înnobilând această îndeletnicire străveche, modelează cu precizie și mîgală „fiecare mădular”, tinzând către perfecțiunea formei. Epitetul „mică”, atribuit ființei încă nenăscute, trădează natura ocrotitoare a artistului, în sufletul căruia apar primii fiori de dragoste, părintească inițial; epitetul metaforic „de cremene” dezvăluie intuitiv scânteia de viață care va aprinde sufletul acesteia în templul trupului modelat de artist.

Acesta are drept sursă de inspirație universul înconjurător, creație preexistentă femeii, a cărei perfecțiune este conferită de o forță superioară, numită ulterior Dumnezeu. Ochii au ca model o plantă decorativă, „verbina”, pleoapele sunt plămădite ca „foi adânci de trandafir”, simbol al gingășiei și inocenței, iar sprâncenele sunt „fire subțiri/ De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina”, metaforă prin care este sugerată atât frumusețea lor, cât și a ochilor femeii-creație, o oglindă pentru sufletul care va popula perfecțiunea trupului surprins în timpul actului creator.

Linia zveltă a trăsării acestuia își ia drept reper forma „urcioarelor”, construite parcă urmând conturul desăvârșit al corpului feminin. Referirile la „sâni” și „șold”, dar și epitetul „aprinsă” atribuit mâinii sale marchează evoluția sentimentelor de la ocrotire părintească spre iubire profundă pentru femeia care prinde contur și care este desprinsă din sufletul și imaginația artistului, întruchipând idealul.

Declararea răspicată a vinovăției, formulată ca un autoreproș, „eu sunt vinovat/ Că n-am oprit statuia-n cingătoare”, poate fi corelată cu titlul poeziei și cu finalul ei, anticipând suferința profundă generată de cea care nu s-a putut ridica la nivelul de perfecțiune pentru care a fost proiectată.

6  
Semnificația  
titlului

7  
Elemente de  
structură

Procesul  
anevoios al  
creației

Imagina  
idealului  
feminin

Descrierea  
actului creației

**Întruchiparea  
idealului  
feminin**

Artistul, însetat de absolut, nu se mulțumește cu un obiect decorativ, ca operă de artă, ci tânjește după o capodoperă, înzestrând-o cu „simțire” și preluând astfel puterea demiurgică de a da viață, transmitând creației același „chin dulce”, pe care Dumnezeu îl dăruise anterior artistului. Oximoronul subliniază dualitatea iubirii, privită ca înălțare, dar și cauza a celei mai cumplite suferințe.

**Caracterul  
dual al  
eternului  
feminin**

Ultima secvență lirică debutează cu o exclamație retorică: „Femeie scumpă și ispită moale!”, prin care este sugerat caracterul dual al eternului feminin, care este leac pentru suflet, dar și atracție irevocabilă către păcat. Paradoxal, femeia prinde viață în urma actului creator, dar devine „povară” pentru sufletul îndrăgostitului la ale cărui sentimente nu rezonază. Pierderea iubitei este generatoare de tristețe ireparabilă, exprimată printr-o interogație retorică, trădând același ton al autoreproșului și desacralizând valoarea artistică a creației sale: „De ce te zămislii atunci din lut/ Și nu-ți lăsaî pământul pentru oale?”.

**Pierderea  
iubitei**

Procedând precum Demiurgul la crearea primilor oameni și repetând la nivel artistic valențe simbolice adamice, creatorul lasă femeii posibilitatea de a alege, chiar dacă acest fapt implică finalul tragic al unei iubiri care ar fi putut atinge idealul.

**8  
Elemente  
stilistice**

Din punct de vedere stilistic, remarcăm limbajul inedit arghezian, uneori șocant, prin folosirea cuvintelor banale, considerate nepoetice, cărora le conferă semnificații artistice, cum ar fi „mădular”, „verbina”, „urcioare”, „cingătoare”, „oale”. Poezia sa abundă de asocieri semantice inedite, cu o deosebită voloare expresivă: metafore, epitete, oximoron. La nivelul topicii, Arghezi inovează prin structuri semantice deosebite, cu o mare putere de sugestie, bazate, în special, pe inversiune.

**Elemente de  
prozodie**

Versificația poeziei aparține mai degrabă tradiționalismului, prin respectarea schemelor prozodice cunoscute; astfel, cele șase catrene au măsură de 10-11 silabe, rima este îmbrățișată, iar ritmul este iambic.

**9  
Încheiere**

În legătură cu tema iubirii în lirica argheziană, Ovid S. Crohmălniceanu afirmă: „întâlnim o poezie a refuzului ducerii dragostei până la împlinirea ei firească, pentru ca nu cumva satisfacția câinii să liniștească, măcar o clipă, foamea de absolut a anahoretului. O putere dâră de renunțare înfrânează mereu simțurile, dominându-le și făcând din eros un stimul spiritual. Femeia este însăși întruparea tentațiilor pământești care trebuie biruite.”

Varianta propusă:

# Morgenstimmung

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.  
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7
2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.  
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

1	Definirea curentului literar	Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.
2	Încadrarea în epocă	Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute”. El este întemeietorul esteticii urâtului în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză.
	Trăsături ale liricii	După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala.”.
3	Enunțarea speciei literare și a temei	Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite”, căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.
	Imaginarul poetic	Textul literar „Morgenstimmung”, publicat în volumul de debut, este o elegie cu accente meditative și are ca temă iubirea, ca aspirație a împlinirii sufletești. În lirica argheziană, acest sentiment cunoaște două etape: visul de dragoste proiectat în idealitate și iubirea casnică, împlinită alături de ființa dragă, cu care se leagă o prietenie durabilă.
4	Semnificația titlului	Imaginarul poetic arghezian se fundamentează pe latura erotică, prin care eul creator se împlinește din punctul de vedere al cunoașterii, sentimentul punându-l în legătură cu problematica existențialității.
5	Elemente de structură	Titlul poeziei este un cuvânt compus preluat din limba germană, „morgen” însemnând „dimineața”, iar „stimmung” - „stare de spirit, dispoziție”. În sens conotativ, el exprimă starea incipientă, matinală a spiritului la momentul îndrăgostirii.
		Structural, poezia este alcătuită din cinci cvintete, care concentrează o poveste de iubire unică; aventura erotică se desfășoară de-a lungul a cinci secvențe lirice insinuându-se treptat și delimitând diferitele faze ale revelației pe care o produce. Iubita cântă la pian, iar eul liric percepe arta ei ca pe o adresare directă către sufletul său, ceea ce-i produce reacții contradictorii, rezolvate într-o împăcare melancolică, la final, cu incompatibilitatea planurilor, cărora le aparține fiecare.
		Incipitul poeziei se axează pe invocarea a două ipostaze lirice, reprezentate prin mărci gramaticale specifice: „tu” și „eu”: „Tu ți-ai strecurat cântecul în mine”;



<b>Metafora cântecului</b>	<p>metafora „cântecului” inoculat de iubita ideală simbolizează forța prin care arta poate uni spiritele aparținând unor sfere diferite. Coordonata temporală este vagă, plasată în trecutul neprecizat, „într-o după-amiază”, fiind strâns legată de momentul în care eul liric se afla într-o puternică vulnerabilitate a spiritului, când „Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschise-n vânt”.</p>
<b>Comunicarea spirituală între îndrăgostiți</b>	<p>În mod spontan, se produce o percepție senzorială a iubitei, prin intermediul „cântecului” ei. Muzica inaugurează o comunicare la nivelul sufletelor celor doi îndrăgostiți.</p> <p>Cea de-a doua secvență lirică descrie amănunțit pătrunderea, fără împotrivire din partea eului, a „cântecului” în spațiul sacru al spiritului său, numit metaforic „mănăstire”, ceea ce sugerează izolarea totală a sa în lumea pură a gândirii.</p> <p>Cele două metafore, a clădirii și a mănăstirii, delimitează un spațiu închis, prielnic meditației artistice, în care femeia pătrunde prin intermediul senzorial, îmbinând auditivul cu olfactivul, intervenția ei fiind comparată cu „o lavandă sonoră”: „Cântecul tău a umplut clădirea toată/ [...] ca o lavandă sonoră”.</p>
<b>Femeia - ispită</b>	<p>În cea de-a treia secvență lirică, inefabila ei ispită se materializează, scoțând la iveală „întreaga făptură” care sondează profunzimi sufletești prin „cântec” și care, metaforic, îl farmecă, deoarece cu „degetul cel mic”, „pipăia mierlele pe clape”. Ființa suavă a iubitei năzuiește o cucerire totală a bărbatului, aspirând către o contopire ideală între lumea ei și a lui.</p> <p>Intenția acesteia produce asupra eului o deturnare de la însingurare către uniune, numită metaforic „vijelie”, care îl cuprinde întreg universul interior, având efecte neașteptate, catastrofale: prăbușirea norilor, „șubrezirea bănelor” edificiului sacru. În mod paradoxal însă, această inițiere erotică are și efecte benefice, căci aduce „cocorii/ Albinele și frunzele”, elemente care sugerează viața.</p> <p>Dintr-un spațiu sigur, protector, clădirea devine fragilă, fiind comparată cu „foile florii”, vulnerabilitatea eului atingând punctul maxim și marcând trecerea de la cunoașterea sinelui la cunoaștere prin intermediul celuilalt, în vederea contopirii celor două planuri.</p>
<b>Incompatibilitatea planurilor</b>	<p>Aducerea perpetuă în prezent, cu ajutorul memoriei esențiale a experienței existențiale profunde aparținând trecutului, marchează o cale de a reface, fie chiar și temporar, cuplul originar.</p>
<b>Imposibilitatea împlinirii în iubire</b>	<p>Ultima secvență poetică debutează cu două interogații retorice: „De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?”, din care se deduce regretul eului, în urma experienței erotice cu cea care aparține în totalitate planului terestru. Deși cei doi se aflau pentru o clipă în totală comuniune, spiritul are o revelație dureroasă, aceea a apartenenței îndrăgostiților unor sfere existențiale diferite: ea aparține lumii de „jos”, venită fiind „din vieți”, iar universul lui se află într-o totală antonimie cu aceasta, el aparținând sferei superioare a gândirii pure și a eternității, „de sus” și „din morți”. La fel ca și în cazul Luceafărului, incompatibilitatea planurilor din care fac parte îndrăgostiții este o sursă a imposibilității împlinirii în iubire: „Eu veneam de sus, tu veneai de jos/ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți”.</p> <p>Întreaga poezie prezintă fazele unei povești de dragoste, în care membrii cuplului aspiră la contopirea totală, prin eternizarea sentimentelor. Totuși, bărbatul rememorează experiența de o clipă cu nostalgie, regret și tristețe, deoarece superioritatea sa nu se poate complăce într-o abatere de la drumul spre absolut, preferând mutilarea sufletească determinată de o despărțire grabnică, decât suferința spirituală a îndepărtării de idealurile sale. Fericirea prin iubire apare astfel ca o iluzie creată de femeia-cântec, întreținută de farmecul acesteia, dar prăbușită în neîmplinirea generată de spirit.</p> <p>Din punct de vedere stilistic, poezia se remarcă prin metafore sugestive, metaforizarea reprezentând „culmea de performanță a construcției imagistice” (Dumitru Micu). De asemenea, întreg discursul liric se axează pe o confruntare acută între „tu” și „eu”, susținută de serii nominale și verbale specifice fiecăruia</p>

dintre planuri. Planul iubitei denotă sonoritatea („cântec”, „tunet”, „vijelie”, „strecura”, „umple”), pe când cel al eului liric se remarcă prin claustrare („fereastra sufletului”, „clădire”, „mănăstire”, „încăpere”).

**Elemente de**      **Prozodic**, poezia este alcătuită din versuri libere, iar „această prozodie  
**prozodie**      corespunde perfect atmosferei sufletești ce se creează: o atmosferă de răvășire  
interioară”. (Dumitru Micu)

**7**      Poezia „Morgenstimmung” prezintă, în manieră originală, ipostaza „omului  
**Încheiere**      tipic arghezian, monada solitară, ermetic închisă”. (Nicolae Balotă)

Varianta propusă:

## Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1

Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cénacului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2

Încadrarea în  
epocă

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu, anume modernismul.

Viziunea  
filosofică

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de mister, asupra căruia se exercită două tipuri de cunoaștere: paradisiacă și luciferică. Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

Apartințe

Universul liric blagian se deschide cu poezia programatică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, publicată în volumul de debut, intitulat sugestiv „Poemele luminii”, apărut în 1919. Ea sintetizează conceptele exprimate de filosoful Blaga, redându-le într-un limbaj artistic impresionant. De altfel, întreg volumul se axează pe metafora luminii, a cunoașterii, în primul rând prin iubire, cea mai importantă cale către definirea poetică a misterelor universului.

Tematică

3

Încadrarea în  
specia literară

Poezia este deci o artă poetică, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Ea se constituie ca o meditație confesivă modernistă, exploatând idei filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului. Sunt, de asemenea, evidente influențele expresioniste asupra liricii lui Blaga, prin afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plene.

- 4  
Imaginarul poetic  
Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii”, prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin filtrarea lor imaginativă. Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire.
- 5  
Procedee moderniste  
Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedurii poetice inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.
- 6  
Semnificația titlului  
Titlul poeziei este o metaforă revelatorie, care sintetizează artistic noțiunea filosofică de cunoaștere luciferică. Se remarcă prezența mărcilor gramaticale specifice eului liric, anume pronumele personal „eu”, cu care se deschide universul ficțional blagian și prin care lirica sa capătă conotații expresioniste, și verbul „nu strivesc”, care sporește, prin negație, taina perfecțiunii universului, redată prin metafora „corola de minuni a lumii”. Misterul văzut ca o corolă exprimă simbolic echilibrul perfect al elementelor care compun lumea, pe care poetul le privește prin prisma imaginației, refuzând categoric calea rațională.
- 7  
Elemente de structură  
Poezia este alcătuită din trei secvențe lirice, care compun un discurs subiectiv, interiorizat, exprimând sensibilitatea exacerbată a eului. Întreaga creație se axează pe noțiunea de mister, asupra căreia se exercită cele două tipuri de cunoaștere antitetice.
- Cunoașterea luciferică  
Incipitul poeziei este o reluare a titlului, fapt care accentuează ideea deja enunțată, care urmează a fi explicitată și îmbogățită cu noi semnificații. Sensul verbului „nu strivesc” se amplifică prin forma negativă a verbului „a ucide”, conturând atitudinea protectoare a creatorului în raport cu taina, deslușită cu mintea, simbol al imaginației. „Calea” eului liric, metaforă pentru drumul vieții, este presărată cu miracole, precum „flori”, „ochi”, „buze”, „morminte”. Aceste elemente sacre generatoare de mister sunt enumerate, șirul lor simbolizând frumusețea naturii sau viața, cunoașterea, iubirea sau nașterea cuvintelor, moartea, și sunt echivalente „corolei de minuni a lumii”.
- Antiteza „eu”-„alții”  
A doua secvență lirică este mai amplă și explică sursa dublei antiteze între noțiunile de „eu” și „alții”, „lumina mea” și „lumina altora”. Relația de opoziție dintre noțiuni sugerează cele două tipuri de cunoaștere teoretizate filosofic. Această secvență poetică este o frază amplă construită din sintagme expresive sugestive și având la bază verbe simetric antitetice. Modalitatea de cunoaștere a oamenilor de știință, numită metaforic „lumina altora”, distruge misterul, „vraja nepătrunsului ascuns”; rațiunea este văzută ca dăunătoare, nefiind capabilă de a produce revelația, suprimând farmecul universului înconjurător. Pe de altă parte, cunoașterea poetică, cel de-al doilea termen al antitezei, introdus prin conjuncția adversativă „dar”, care marchează o schimbare totală a planului, definește individualitatea poetică, specifică celui care potențează progresiv „taina lumii”.
- Cunoașterea paradisiacă  
Comparația amplă, așezată între linii de pauză, oferă o explicație asupra modalității poetice de a contempla universul. Demersul poetic este asemănat cu efectul de semiobscuritate produs de lună, o sursă a misterului. Astrul nocturn amplifică taina nopții, în același fel în care creatorul sporește misterele universului. Verbele prin care e definită acțiunea sa, „sporesc” și „îmbogățesc”, au rolul de a reda amplificarea superlativă a tainei, pe care o transformă în mod creator în „ne-nțelesuri și mai mari”, sub ocrotirea „luminii” luciferice.
- Lumina - metaforă a cunoașterii  
Ultima secvență lirică are rolul unei concluzii explicative introduse prin conjuncția-conector argumentativ „căci” și reia parțial versuri-cheie ale poeziei: „căci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte”; „a potența” misterul este echivalent cu „a iubi” la modul ideal, profund, întreaga „corolă de minuni a lumii”, singura capabilă de a deschide căi nebănuite cunoașterii.
- Cunoașterea luciferică

**8**  
**Elemente**  
**stilistice**

Din punct de vedere stilistic, axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este metafora luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un simbol al cunoașterii; celelalte metafore din text o susțin liric, numind tainele universului înconjurător. Textul literar are ca punct de plecare ideile filosofice ale sistemului de gândire blagian, metamorfozate în imagini artistice definitorii pentru stilul poetului. Se remarcă o capacitate sporită a sa de a transforma noțiunile abstracte în forme concrete; astfel, spre exemplu, cunoașterea luciferică este comparată cu efectul nocturn al lunii. Varietatea nuanțelor limbajului folosit creează în imaginația cititorului multiple reprezentări, inducându-i starea meditativă a poeziei. Ideea de mister este exprimată printr-o diversitate de cuvinte și sintagme din câmpul semantic al acestuia: „nepătrunsul ascuns”, „a lumii taină”, „taina nopții”, „zare”, „ne-nțeles”, „ne-nțelesuri”.

**Elemente de**  
**prozodie**

Poezia se remarcă prin inovația formală de factură modernistă, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Poezia este alcătuită din 20 de versuri, alternând versuri scurte cu versuri lungi. L. Blaga folosește versul liber, cu măsură variabilă și ritm interior. De asemenea, se remarcă și utilizarea tehnicii ingambamentului la nivel prozodic, care permite o mai mare libertate de exprimare a ideilor și de construire a unor imagini artistice reprezentative.

**9**  
**Încheiere**

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre”.



## Modernismul

Lucian Blaga – autor canonic

Varianta propusă:

## Gorunul

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1	Definirea curentului literar	Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.
2	Încadrarea în epocă	Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu. Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de mister, asupra căruia se exercită două tipuri de cunoaștere: paradisiacă și luciferică.
	Viziunea filosofică	Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originală.
3	Enunțarea temei	Poezia „Gorunul” face parte din volumul de debut blagian „Poemele luminii” și este o elegie filosofică introspectivă pe tema existențială a integrării umanului în vegetal.
	Definirea speciei literare	Elegia este o specie a liricii culte, în care poetul își exprimă sentimentele de durere, de tristețe, de melancolie sau de regret. În concepția autorului, viața conține încă de la naștere „stropi de moarte”, constituindu-se ca o „mare trecere” spre un iminent sfârșit; individul trăiește sub semnul acestui destin cu presimțirea permanentă a morții.
4	Imaginarul poetic	Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii”, prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere artistică. Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire și prin creație.

5 Procedee moderniste	Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al îngambamentului și noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.
6 Semnificația titlului	În sens denotativ, <b>titlul</b> se referă la o specie de stejar, un arbore falnic, care, în sens conotativ, se constituie ca un simbol vegetal masculin al forței primare sau ca axis mundi, un punct de referință, care leagă pământul de cer, proiectând contingentul în transcendent.
7 Elemente de structură	Poezia este alcătuită din <b>trei secvențe lirice</b> , care prezintă evoluția gradată a atitudinii contemplative a eului liric de la presimțire la certitudine, confruntându-se cu problematica existențială a morții. Atmosfera poetică este dominată de un calm resemnat, de factură folclorică, amintind de atitudinea ciobanului moldovean din balada populară „Miorița”, iar <b>lăitmotivul liniștii</b> prezent în fiecare secvență lirică se constituie ca o anticipare a inexorabilului sfârșit.
Interiorizarea planului exterior	<b>Incipitul</b> poeziei creează, prin îmbinarea vizualului cu auditivul, o stare de liniște patriarhală, tulburată, în răstimpuri, de sunetul îndepărtat al „unui clopot”, comparat cu bătaia inimii, interiorizând peisajul exterior. Epitetul „limpezi” sugerează seninătatea spiritului contemplativ al eului liric.
Problematica existențială	Turnul este personificat și se identifică individului care își măsoară timpul vieții în bătăi ritmice ale inimii. <b>Interiorizarea</b> peisajului exterior exprimă corespondența profundă dintre cele două planuri, susținută și de <b>mărcile gramaticale ale prezenței</b> eului liric în text, anume verbul la persoana întâi, singular, „aud” și pronumele personal la persoana întâi, „îmi”. Poezia se constituie ca o <b>confesiune a eului</b> , care meditează cu melancolie și resemnare asupra destinului uman.
Trecerea către o lume superioară	Integrarea verbului „a părea” în discursul liric marchează trecerea de la coordonata exterioară verosimilă, către cea imaginară, în care liniștea, lăitmotivul poeziei, se materializează și se contopește cu viața, sugerată printr-un element uman vital, familiarizând individul cu liniștea deplină a morții: „îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge”. A doua <b>secvență lirică</b> se bazează pe o invocație sugestivă a gorunului „din margine de codru”, sortit morții prin izolare, și pe o amplă interogație retorică. „Pacea” reprezintă o metaforă, sugestie a liniștii din prima strofă, care anticipează, ca și „umbra” gorunului și prezența verbului „a zăcea”, trecerea către o altă formă existențială, pentru că în creația blagiană, moartea nu este văzută ca un sfârșit, ci ca o trecere către o lume superioară.
Limitarea individului în planul cunoașterii	Având un destin asemănător cu al arborelui sortit pieirii, eul liric i se adresează direct, într-un impresionant monolog. Interogația retorică din debutul celei de-a <b>treia secvențe lirice</b> , „O, cine știe?”, se fundamentează pe ideea limitării individului în ceea ce privește cunoașterea, capabil doar de a intui și a-și contempla propria moarte încă din timpul vieții. Trecerea individului în lumea de dincolo poate aduce cu sine dispariția elementului vegetal, căci cele două destine se află într-o perfectă concordanță: „Poate că din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul”, idee reluată și de metaforele, aflate într-o corespondență intrinsecă „trupul tău” și „sicriul meu”. Aproximarea morții devine o certitudine care se acutizează cu fiecare clipă care trece, timp măsurat prin „zvonuri dulci” din depărtări. Lăitmotivul poeziei, „liniștea”, revine pentru a accentua ideea de pace veșnică, în condiția în care viața e presărată cu „stropi de moarte” încă de la naștere: „și liniștea/ ce voi gusta-o între scândurile lui/ o simt pesemne de acum/ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet”.
	Deși problematica existențială are efecte tragice asupra individului, eul liric o contemplă cu resemnare, fiind dominat de o liniște profundă, în așteptarea integrării în natura din care a luat naștere. Motivul clipei trecătoare nu are implicații dramatice

asupra celui care își contemplă cu seninătate moartea, așteptând-o și presimțind-o ca pe o etapă indispensabilă a existenței.

Ultimul vers este o reluare simetrică a primului vers din secvența a doua, marcând închiderea planului imaginar al confesiunii: „gorunule din margine de codru”.

Prozodia tradițională este abolită, fiind înlocuită de forma versificației care se subordonează total ideilor exprimate, prin utilizarea tehnicii ingambamentului. De asemenea, se remarcă lipsa rimei și a ritmului dar și inegalitatea versurilor.

Gândirea filosofică blagiană orientează discursul liric către problematica profundă existențială, gândind existența individului pe două coordonate, a vieții și a morții, care se întrepătrund și se luminează reciproc, cu seninătate.

8  
Elemente de  
prozodie

9  
Încheiere

## Modernismul

Lucian Blaga - autor canonic

Varianta propusă:

## Biografie

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1  
Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare.

În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2  
Încadrarea în  
epocă

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu.

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de mister, asupra căruia se exercită două tipuri de cunoaștere: paradisiacă și luciferică.

Viziunea  
filosofică

Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim.

Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

3  
Enunțarea  
speciei literare  
și a temei

„Biografie” este o artă poetică, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Aceasta se constituie ca un monolog interior al eului frământat de dorința nestăvilă de a cunoaște, exploatarea ideilor filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului și înglobând teme majore și motive specifice ale liricii lui Blaga: „marea trecere”, lumina - cunoaștere, misterul, întoarcerea către sine.

4  
Imaginarul  
poetic

Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră artistică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii”, prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere lirică. Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire și prin creație.

Procedee moderniste	Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în textul poetic, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber. Poezia se remarcă și prin prezența influenței accentuate a elementelor expresioniste, adică afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plenare.
5 Semnificația titlului	Titlul poeziei, „Biografie”, poate fi interpretat pe două coordonate. În sens denotativ, el face referire la prezentarea unor date esențiale ale vieții unei persoane; conotativ, însă, textul poetic este o abordare metaforică a eului din perspectivă filosofică.
6 Elemente de structură	Structural, poezia este alcătuită din <b>trei secvențe lirice</b> , reliefând universul interior blagian, însetat de lumină, metaforă pentru cunoaștere. Incipitul se axează pe metafora luminii, simbolizând atât cunoașterea, eul liric luând cunoștință de propriul sine raportat la ființarea întregului univers, cât și începutul existenței, lumina originară. Această metaforă este pusă în opoziție cu simbolul umbrei, marcând antonimia puternică dintre ființă și neființă, dintre viață și moarte, dar și coexistența lor paradoxală: „Unde și când m-am ivit în lumină nu știu,/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare.”. Verbul la persoana întâi, singular, forma negativă, „nu știu”, marcă gramaticală a prezenței eului liric în text, inițiază aventura cunoașterii esențelor universului, strâns legată de cunoașterea profundă a propriului sine. Asumarea neștiinței implică dorința de a afla pe cale poetică, fără a suprima farmecul misterelor. Metafora revelatorie „lumea e o cântare” denotă o referire inedită la nașterea universului prin intermediul artei; muzica are astfel valențe demiurgice, putând să creeze lumea înconjurătoare.
Lumina - metaforă a cunoașterii	Eul trăiește prin intermediul artei sale, deși uneori acesta este încercat de sentimentul înstrăinării, căruia îi urmează însă repetabil o regăsire de sine. „Mirarea”, cu care se situează „în mijlocul” acestei lumi, are drept corespondent contemplația misterelor sale, „corolei de minuni” din care este alcătuită.
Interiorizarea discursului liric	Sondarea profunzimilor sinelui este uneori întâmpinată de bariera tăcerii profunde, a lipsei cuvântului, care să nască noi semnificații, sau de eșec al regăsirii prin iubire: „Câteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,/ câteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.”.
Metafora ochilor - cunoașterea poetică	Metafora ochilor, simbol pentru cunoașterea poetică, păstrează imaginea „vântului” și pe cea a „isprăvilor visate”, căci visul este starea prielnică manifestărilor artistice, o sursă nesecată a „vorbelor” cu semnificații profunde: „De vânturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini”. Pendularea perpetuă între bine și rău, noțiuni numite metaforic „muntele de crini” și „coperișele iadului”, reliefează latura umană a creatorului, care își urmează drumul existenței.
Permanenta întoarcere la origini	Următoarea <b>secvență lirică</b> îmbină motivul întoarcerii permanente la origini, cu cel al „vetrei”, ca matrice spirituală a eului, strâns legată de comuniunea cu strămoșii, denumiți metaforic „norodul spălat de ape sub pietre”, prin intermediul cărora barierele morții sunt abolite. Misterul perpetuu al universului derivă astfel din această legătură indestructibilă între determinările trecutului și cele ale prezentului, între spiritul creatorului și cel colectiv al înaintașilor. Într-un moment prielnic meditației existențiale, „seara”, acesta este capabil de comunicare interioară cu sine, găsind esența artei sale în „povestele sângelui”, revelându-i-se taina profunzimilor umane, aflate sub semnul simbolului creștin al „pâinii” și al astrului protector al misterelor, „luna”: „Seara se-ntâmplă molcom s-ascult...”.
Motivul cuvântului-creație	Ultima <b>secvență lirică</b> are la bază o structură oximoronică; cuvintele, materia primă din care e plămădită creația literară, sunt „stinse”, celebrând și amplificând parcă taina vieții și sensurile ei originare. Creatorul însă, poate „canta” prin intermediul lor, luminându-le semnificațiile. Centrul artei este universul simbolizat



Simbolistica existenței eternă	prin trei metafore: „marea trecere”, „somnul lumii”, „îngerii de ceară”. Astfel, viața se află în strânsă legătură cu moartea, ambele contopindu-se într-o existență eternă, în lumea de dincolo, a sacralității primare. Ultimele două versuri fac referire la destinul creatorului, numit metaforic „stea”, și comparat cu o „povară”, stând sub semnul dificultății confesiunii artistice și al „tăcerii” depline, prin interiorizarea profundă a eului. Harul creației se revarsă asupra sa și îi ghidează drumul către esență, punându-l în legătură cu glasul original al „corolei de minuni a lumii”: „Cu cuvinte stinse în gură/ am cântat și mai cânt marea trecere/ somnul lumii, îngerii de ceară”.
7 Elemente stilistice	Din punct de vedere stilistic, se remarcă abundența metaforei, ceea ce conferă textului poetic de factură modernistă, ambiguitate. Axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este metafora luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un simbol al cunoașterii; celelalte metafore din text o susțin liric, putând fi puse în legătură cu tainele universului: „lumea e o cântare”, „coperișele iadului”, „muntele cu crini”, „marea trecere”, somnul lumii”, „îngerii de ceară”.
Elemente de prozodie	Poezia se evidențiază prin <b>inovația formală</b> de factură modernistă, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice; astfel, se remarcă lipsa rimei și a ritmului, inegalitatea versurilor, folosirea tehnicii ingambamentului.
8 Încheiere	„În <i>Biografie</i> regăsim autoportretul din linii sumare și contrastante schițat în <i>Poemele luminii</i> . El s-a depărtat însă de confesiunea «sinceră» făcută iubitei, a devenit între timp o imagine puternic stilizată, o mască ce acoperă ființa empirică, revelând chipul interior, real sau năzuit, al poetului, conștiința de sine sau proiectul scriitorului în legătură cu el însuși.” (George Gană)

## Modernismul

Lucian Blaga - autor canonic

Varianta propusă:

## Dați-mi un trup voi munților

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

- |   |  |
|---|--|
| 1<br>Definirea<br>curentului<br>literar | <p>Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului - prin utilizarea, în primul rând, a metaforei -, dar și inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.</p> |
| 2<br>Încadrarea în<br>epocă             | <p>Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu.</p> <p>Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de mister, asupra căruia se exercită două tipuri de cunoaștere: paradisiacă și luciferică.</p>  |
| Sistemul<br>filosofic                   | <p>Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.</p>                     |
| 3<br>Apariție                           | <p>Poezia „Dați-mi un trup voi munților” aparține celui de-al doilea volum de versuri al lui Blaga, „Pașii profetului” (1921), care îmbină elanurile vitaliste ale eului cu stările de liniște și seninătate, creând o lirică existențial-filosofică. Alături de aceste aspecte generale ale volumului, poezia evidențiază tematica trupului ca închisoare a sufletului.</p>   |
| Tematică                                |  |
| 4<br>Imaginarul<br>poetic               | <p>Lirismul subiectiv se manifestă astfel prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii”, prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere artistică. Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire și prin creație.</p>   |
| 5<br>Procedee<br>moderniste             | <p>Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în textul poetic, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedurii poetice inovatoare al ingambamentului, sau noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.</p>  |

	<p>Poezia se remarcă și prin prezența influenței accentuate a <b>elementelor expresioniste</b>, cum ar fi: exprimarea sufletului prin trup, care se constituie ca „punctul de plecare al expresionismului” (Walther von Hollander), elanurile vitaliste, afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plene.</p>
6 Semnificația titlului	<p><b>Titlul</b> este amplu și exprimă dorința de comuniune a eului poetic cu elementele naturii eterne, prin căpătarea unui alt „trup”, mai cuprinzător, potrivit pentru elanurile spiritului.</p>
7 Elemente de construcție	<p>Din punctul de vedere al <b>construcției</b>, poezia este alcătuită din cinci unități strofice și un vers-concluzie, o reluare aproximativ identică a primului vers, ce reliefează latura dionisiacă a personalității blagiene.</p> <p>Prima <b>secvență lirică</b> are ca <b>incipit</b> o constatare lirică, reluată <b>simetric la final</b>, a claustrării eului într-un trup necuprinzător față de elanurile vitaliste ale spiritului, condiție dramatică exprimată în mod direct prin verbul la timpul prezent al indicativului, marcă a prezenței eului liric în text „am”, „e strâmt”. Se remarcă însă faptul că, această realitate nu este prilej de exaltare, căci poetul nu aduce ofrande trupului său; acestea sunt exprimate prin metafora „florii”, căreia i se atribuie epitele cromatice „albe și roșii”, sugerând puritatea vieții trăită cu intensitate maximă „și totuși/ flori albe și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plete”.</p>
Antiteza trup- suflet	<p>Materia primă din care este plămădit trupul personificat, căruia eul i se adresează direct, „lutul”, este „prea slab” și „prea strâmt”, în comparație cu sufletul, caracterizat prin epitetul „strașnic”. Cele două noțiuni sunt puse în antiteză, reliefând caracterul perisabil al primului, aflat în opoziție cu superioritatea celui de-al doilea. Sufletul aparține unei sfere înalte, coborâtă în contingent, în inferioritate, din cauza incapacității trupesti de înălțare spre transcendent „căci lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet/ ce-l port”.</p>
Depășirea condiției	<p>În acest context meditativ, cea de-a <b>doua secvență lirică</b> se constituie ca o cerință imperioasă a eului, care aspiră spre depășirea propriei condiții prin identificarea totală cu elementele naturii înconjurătoare. Starea de imperturbabilă fatalitate din prima strofă, redată prin verbe la indicativ prezent, este înlocuită printr-un ton liric imperativ, care exprimă o dezlănțuire sufletească în vederea remedierii decalajului dramatic dintre trup și suflet, printr-o invocatie a universului înconjurător. „Dați-mi un trup,/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimi,/ prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic!”.</p>
Unirea cu universul	<p>Muntele și marea devin metafore-simbol pentru statornicie, grandoare, imensitate, având puterea demiurgică de a recrea umanul, oferind ființei perisabile, exuberante, atributele eternizării. Vitalitatea eului este definită ca o stare de grație denumită metaforic „nebunie”, în sensul de amplificare hiperbolică a percepției senzoriale. Individul devine astfel o proiecție cosmică a sufletului, care cuprinde, prin extrapolare, întreg „pământul”, menit să devină „trunchi” și „piept”, încadrând perfect elanurile unei inimi dornice de înălțare.</p>
Metafore- simbol	<p>Eul instituie astfel o nouă geneză, fuzionând total cu pământul-mamă, cu lutul primordial, devenit „lăcașul furtunilor” sufletești și „amforă” pentru spiritul „îndărătnic”, supus permanentei schimbări, dar hotărât să-și exprime propria vocație demiurgică.</p>
Opoziția dragoste-ură	<p>Cosmogonia întemeiată de eul liric se axează pe motivul călătoriei spirituale a „pașilor” desprinși din contingent, în vederea eliberării depline de încătușarea universului terestru, pentru afirmarea deplină a elanurilor vitaliste ale propriei aspirații.</p> <p>Următoarele <b>secvențe lirice</b> prezintă opoziția dintre două sentimente profunde, umane: dragostea și ura, regândite în cadrul noului univers întemeiat. Modul verbal dominant este condițional-optativul, care exprimă dorința posibil de împlinit la nivelul imaginației. Îndrăgostitul născut din elementele naturii aspiră către cer, simbol al</p>

idealului în iubire. Brațele sale, identificate metaforic cu măști, sunt menite să frângă mijlocul acestuia, într-o îmbrățișare cosmică izvorâtă din dezlănțuirea impulsurilor vitaliste, unind contingentul cu transcendentul. Metafora sărutului stelelor concretizează aspirația dintotdeauna a ființei umane de a atinge planul superior în iubire: „Când aş iubi/ mi-aş întinde spre cer toate măștile...”.

Așa cum iubirea este identificată creației, ura instaurează o apocalipsă, fiind resimțită plenar. „Picioarele de stâncă” ale eului hiperbolizat, aflat în comuniune cu elementele statornice ale naturii, pot zdrobi „bieții sori călători”, ceea ce conferă satisfacția descărcării din plin a tensiunilor acumulate de eul claustrat în vechiul trup: „Când aş urî,/ aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă”.

Ultima secvență lirică, având rol de concluzie, este introdusă prin conjuncția adversativă „dar”, și marchează trecerea din planul imaginației debordante, către realitatea dominată de resemnare și lamentație, prin care se produce o închidere bruscă a elanurilor demiurgice, metamorfozate în concretul perisabil al ființei umane: „Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.”.

Din punct de vedere stilistic, poezia se remarcă prin varietatea modurilor verbale folosite. Ea pornește de la indicativ, prezent, care exprimă o realitate, aceea a claustrării eului într-un trup neîncăpător; ulterior, este folosit imperativul, care formulează o cerere, trecându-se la condițional-optativ și conjunctiv, care exprimă o dorință nerealizată, dar posibil de realizat în planul imaginar. Finalul revine simbolic la indicativ, încheind simetric planul imaginației, prin enunțarea realului. Figura de stil dominantă este metafora, care conferă ambiguitate de factură modernistă textului poetic.

Prozodia tradițională este abolită, fiind înlocuită de forma versificației care se subordonează total ideilor exprimate; astfel, se remarcă lipsa rimei și a ritmului, inegalitatea versurilor, precum și folosirea tehnicii ingambamentului.

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre”.

Întoarcerea la  
realitate

8  
Elemente  
stilistice

9  
Elemente de  
prozodie

10  
Încheiere

Varianta propusă:

## Riga Crypto și Iapona Enigel

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1  
Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cnaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2  
Încadrarea în  
epocă

Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de renume europeană, care, inițial, cochetează cu literatura pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte iluminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou”, original, la cnaclul condus de Eugen Lovinescu.

3  
Imaginarul  
poetic

Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții”, ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.”. El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată.

4  
Apariția

Poetul debutează în 1918, în revista „Literatorul”, afirmându-se ca poet original la cnaclul condus de Lovinescu; în 1921, apare placheta ilustrată nepotrivit, intitulată „După melci”, pe care Barbu o retrage din librării, iar în 1930 este publicat singurul său volum autum, „Joc secund”, din care face parte și poemul „Riga Crypto și Iapona Enigel”, integrat ciclului „Uvedenrode”.

Enunțarea  
temei

Poemul aparține etapei baladice și orientale a creației barbiene, ca și alte creații precum „După melci”, „Isarlâc”, „Nastratin Hoge la Isarlâc”, „Domnișoara Hus”. A fost subintitulat baladă, constituindu-se, de fapt, ca o viziune parabolică asupra existenței. Tema ei este iubirea, prezentată ca o cale de cunoaștere, eșuată, căci cei doi protagoniști aparțin unor planuri diferite.

5  
Semnificația  
titlului

Titlul este alcătuit din enumerația a două nume proprii, completate de date reprezentative despre cele două ipostaze prezentate în text. Denumirea arhaică pentru rege, „riga”, este însoțită de apelativul Crypto, care sugerează făptura sa criptică, adică încifrată, ascunsă. Enigel, nume propriu, care, în limba suedeză înseamnă „înger” sau care amintește de arhaica zeitățe a fântânilor, este „Iapona”, vietuind în țările nordice. Titlul desemnează deci membrii cuplului neîmplinit: el întrușipează geniul vegetal, stadiu steril de încreat, intelectul pur,



iar ea aparține umanului, caracterizat prin aspirație către absolutul reprezentat de soare.

**6**  
**Încadrarea în specie**

Opera literară prezintă o îmbinare inedită a elementelor lirice, epice și dramatice. Epicul este susținut prin invocarea speciei literare, balada, prin tehnica narativă, prin prezența firului narativ și a personajelor; acestea din urmă pot fi interpretate ca voci lirice ale aceleiași conștiințe, ca în poemul eminescian „Luceafărul”; textul se remarcă prin ambiguitatea limbajului și prin prezența simbolurilor. Dialogul conferă textului caracter dramatic.

**7**  
**Elemente de structură**

Balada este structurată în două părți, iar fiecare parte face referire la o nuntă; tehnica de compoziție este povestirea în povestire. Rama prezintă o nuntă împlinită, aparținând planului real, ca o etapă firească a concretizării unei iubiri integrate sferei cotidianului; povestirea propriu-zisă dezvoltă însă o nuntă inițiatică, aparținând planului imaginar și eșuată din incompatibilitate.

**Rama povestirii**

Incipitul este o invocatie a „menestrelului”, artistul medieval ambulant, caracterizat prin epitetele „trist și aburit”, „mult îndărătnic”, sugerând melancolia zicerilor sale, așteptate cu nerăbdare și cerute cu insistență. Acesta este solicitat de un „nuntaș fruntaș”, un lider al comunității din care face parte, să reia „cântecul larg”, povestirea propriu-zisă, cu rol moralizator. Actul spunerii respectă un ritual prestabilit; momentul ales este unul dilematic, în care auditoriul este pregătit pentru inițierea în taina vechiului cântec, rostit „acum o vară”, la o altă nuntă împlinită. Caracterul său repetabil îi accentuează importanța de a deschide porțile cunoașterii prin intermediul imaginației.

**Povestirea propriu-zisă**

Partea a doua conține patru secvențe lirice, prezentate sub aparența epică și dramatică: prezentarea cadrului natural specific lui Crypto, drumul laponei dinspre locurile natale către soare, întâlnirea celor doi la nivel oniric, dialogul dintre ei și pedeapsa lui Crypto pentru aspirația sa superioară. Aceasta se constituie ca o aventură ontologică prezentată alegoric sub forma unei nunți eșuate între vegetal și uman.

**Nunta inițiatică**

Ea debutează cu prezentarea mediului de viață al principiului masculin, locuitor al mediului întunecat dominat de umezeală, „în pat de râu și humă unsă”, printre „bureți”. Crypto este caracterizat prin determinările „sterp”, „nărăvaș” și prin metafora „inimă ascunsă”, ceea ce denotă închiderea în sine, conturând simbolul increatului, recurent în lirica barbiană, o entitate suficientă sieși, care înglobează esența pură a universului, intelectul pur și steril. El este regele ciupercilor, superior în cadrul regnului său, dar care fusese blestemat de „o vrăjitoare mânătarcă”, „de la fântâna tinereții”, să nu se poată însoți cu cei asemeni lui, așa că nuntirea îi este refuzată până la căderea predestinării.

**Crypto - principiul masculin**

**Enigel - principiul feminin**

Poemul continuă cu prezentarea laponei Enigel, căreia îi sunt atribuite epitetele „mică, liniștită”, semn al superiorității, dar care trăiește „în țări de gheață urgisită”, aspirând către lumină și căldura soarelui. Gheața este un simbol al gândirii pur raționale, care exclude total imixtiunea sentimentelor. Aspirația acesteia determină o schimbare a registrului familiar, un „nou an”, un timp al devenirii spirituale, tânjind după „sud”, după un alt spațiu, al afectului. Ea reprezintă o ipostază evoluată, superioară regnului său, capabilă de a-și urma cu orice preț idealul suprem.

**Călătoria inițiatică**

Pornind într-o călătorie inițiatică și conducându-și renii, simbol pentru reprezentanții comuni ai regnului, care au nevoie de un lider, fata poposește pe tărâmul lui Crypto. Ca și în „Luceafărul”, comunicarea dintre două planuri distincte nu poate avea loc decât în vis. Lapona, aflată „pe mușchiul crud”, „pe trei covoare de răcoare”, în mediul familiar ciupercii, adoarme „torcând verdeața”, căci torsul este un mit cu valențe demiurgice.

**Motivul visului**

Visul marchează trecerea spre lumea fantastică a întâlnirii dintre cele două principii care aspiră către împlinire, prin intermediul cunoașterii. Totuși, aspirația celor doi fundamentează o antiteză între dorința fetei de a atinge idealul solar și aceea de a se împlini prin iubire, a lui Crypto.

Reprezentantul planului inferior, al regnului vegetal, lansează trei chemări la nuntire, succedate de trei refuzuri motivate ale fetei. Aceasta este „îmbiată” cu „dulceată” și „fragi”, elemente ale vegetalului, familiare lui Crypto, simbolizând dorința lui de a-i oferi împărăția sa. Ea însă amână cunoașterea prin intermediul iubirii, continuându-și aspirația către sud, „mai la vale”: „Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale.”.

A doua chemare evocă sacrificiul suprem de care e capabil riga în numele iubirii: „Dacă pleci să culegi/ Începi, rogu-te, cu mine.”. Enigel are capacitatea de a intuit o profundă imaturitate a ofertei lui Crypto, dar și faptul că aspirația lui este prea înaltă, raportată la regnul inferior căruia acesta îi aparține: „Teamă mi-e, te frângi curând./ Lasă. Așteaptă de te coace”.

Ultima chemare îi pretinde fetei sacrificiul, prin sugerarea renunțării la ideal, drumul către soare, și integrarea în regnul inferior prin nuntire: „Lasă-l, uită-l, Enigel/ În somn fraged și răcoare.”. Răspunsul laponei este amplu și explicativ, relevând importanța acestui ideal al celor care locuiesc în ținuturile ei natale, care trăiesc cu teama de umbră și idolatrizează astrul suprem al zilei. Sufletul omului se află în corelație directă cu „roata albă”, iar „visul” celor care trăiesc „la lămpi de gheață, sub zăpezi” este împlinirea prin cunoașterea influenței benefice a soarelui asupra sufletului: „Că sufletu-i fântână-n piept/ Și roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână”. Umbra este principala cauză a morții spiritului uman, căci ea sporește „carnea”, care e doar „somm”, perisabilitate, pe când cultivarea aspirațiilor profunde către ideal constituie bucuria absolută a spiritului, reprezentând fărăma de eternitate indispensabilă vieții.

Trecerea timpului este implacabilă, iar soarele îl surprinde pe Crypto lipsit de apărare, departe de umbra și răcoarea în care viețuiește, iar oglindirea „în pielea-i cheală” duce la împlinirea blestemului: „Și suc dulce înăcrește/ Ascunsă inima-i plesnește.”. Revelarea sentimentelor puternice către o ființă superioară constituită ca o aspirație mult prea înaltă față de condiția sa inferioară este aspru pedepsită. Discrepanța dintre planuri, intuită încă de la început de Enigel, îi este fatală lui Crypto, „Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână.”; omul este văzut astfel ca o ființă evoluată, aflată în strânsă legătură cu astrul. Regele, „făptura mai firavă”, nu este capabil de a-și depăși predestinarea, însăși aspirația, numită metaforic „pahar [...] cu otravă”, fiind aspru pedepsită.

După această experiență inițiativă a iubirii eșuate, „nebunul riga Crypto” devine o ciupercă otrăvitoare, însoțindu-se cu plante inferioare din regnul său, „Laurul-Balaurul” și „mășlarița mireasă”, făpturi neevolute, ca și el.

Simbolul dominant al poemului este nunta, o probă a inițierii în tainele lumii. Nunta umană este una împlinită, membrii cuplului aparținând aceleiași trepte a evoluției, pe când nunta povestită prezintă eșecul nuntirii, din cauza incompatibilității între regnuri. Idealul laponei este soarele, ultima treaptă a inițierii, reprezentând puritatea absolută, conceptuală, de factură apolinică, pe când riga aspiră pentru împlinire de factură dionisiacă, instinctuală.

Conflitul apolinic-dionisiac se soldează cu victoria intelectului asupra afectului. Soarele, un alt simbol al textului, este identificat idealului uman, intelectului pur de factură barbiană, la care poate aspira doar o ființă superioară. Cel de-al treilea simbol este oglinda, obiect al reflectării, care îl metamorfozează pe Crypto coborându-l și mai mult în inferioritate.

Personajele reprezintă și ele simboluri, poemul remarcându-se printr-un lirism obiectiv, evidentă fiind lirica măștilor. Fiecare dintre ele reprezintă o ipostază a poetului. Balada modernă a fost comparată cu poemul eminescian, fiind supranumit „Luceafăr întors”. La Eminescu, muntorul aparținând planului terestru aspiră către o stea, simbol al geniului dintr-o sferă superioară, din planul cosmic. În poemul barbian, Crypto, personajul masculin de această dată, aparținând regnului vegetal inferior, își dorește împlinirea erotică alături de o ființă umană, evoluată. Ambele

Imposibilitatea  
împlinirii  
erotice

Simbolul nunții

Simbolul  
soarelui

Simbolul  
oglinzii

8  
Construcția  
personajelor

drumuri către cunoaștere prin iubire se soldează printr-un eșec, căci planurile diferite din care provin protagoniștii nasc incompatibilitate. Aspirația fetei de împărat sau a lui Crypto echivalează cu hybrisul din tragedia greacă, iar inițierea este posibilă până la o limită dincolo de care se prăbușesc în inferioritate.

„Riga Crypto și Iapona Enigel” este un poem modernist prin folosirea simbolurilor, ceea ce conferă ambiguitate limbajului poetic. Acesta se constituie ca o îmbinare a registrelor popular, arhaic și cult. Inovația apare și la nivel prozodic, prin utilizarea strofelor inegale, cu măsură și ritm variabile.

9  
Limbajul  
artistic

Limbajul artistic abundă de elemente de oralitate, exprimări preluate din folclor, sau popular-arhaice: prezența dialogului, invocarea „menestrelului”, superlativale absolute realizate cu ajutorul adverbilor de mod „mult” și „prea”, utilizarea cuvintelor „a împărăți”, „a îmbia”, „puiață”, „lumine”, „a adăsta”, „svârli”, „a înăcri”. Figura de stil predominantă este metafora, prezentă și sub forma simbolului și însoțită de epitete, inversiuni, repetiții, comparații.

Elemente de  
prozodie

Din punct de vedere prozodic, se remarcă strofele inegale, măsura variabilă a versurilor, care au între cinci și nouă silabe, rima variabilă, ca o combinație între monorimă, rimă încrucișată și îmbrățișată.

10  
Încheiere

În esență, balada prezintă natura duală a ființei umane, într-o manieră alegorică, iar măștile lirice reliefează oscilația permanentă între instinctual și rațional, între dionisiac și apolinic.

Varianta propusă:

# După melci

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.  
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului*.  
1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 10

1	Definirea curentului literar	Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenacului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.
2	Încadrarea în epocă	Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de renume europeană, care, inițial, cochetează cu literatura pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte luminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou”, original, la cenaclul condus de Eugen Lovinescu.
3	Imaginarul poetic	Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții”, ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.”. El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată.
4	Apariție	Poezia debutează în 1918, în revista „Literatură”, afirmându-se ca poet original la cenaclul condus de Lovinescu; în 1921, apare placheta ilustrată nepotrivit, intitulată „După melci”, pe care Barbu o retrage din librării, iar în 1930 este publicat singurul său volum antum, „Joc secund”.
	Tematică	Poemul „După melci” vede pentru prima oară lumina tiparului în revista „Viața românească”, ulterior constituindu-se ca text-suport al plachetei ilustrată ca o poveste pentru copii, fapt care nu are nicio legătură cu esența ei ideatică. În 1947, este republicată cu unele modificări. Textul aparține <b>etapel baladice și orientale</b> a creației barbiene, ca și alte creații precum „Riga Crypto și Iapona Enigel”, „Isarlâc”, „Nastratin Hogeia la Isarlâc” sau „Domnișoara Hus”.
		Poezia se constituie ca o <b>parabolă cu semnificații tragice</b> , axată pe tema cunoașterii și a creației și adoptă formula <b>baladescă</b> de organizare a discursului liric. Ea face parte din categoria <b>poemelor inițiatice</b> , axate pe puterile originare ale incantației magice.
5	Procedee moderniste	Procedeele moderniste utilizate în text sunt: originalitatea limbajului, prezentarea unei profunde aventuri spirituale sub apanajul inocenței copilăriei, bivalența sacru-profan, alternanța planului fantastic cu cel real, trăirile intense ale eului liric, aflat la vârsta descoperirii universului înconjurător, dar și inovația la nivel prozodic.

Firul său epic este simplu. Un copil pornește într-o aventură ludică și, prin rostirea unui descântec, grăbește elementele naturii înconjurătoare să se manifeste. Inocența copilului invocă venirea primăverii și descântă melcul pentru ca acesta să iasă din cochilie. Condițiile climatice nefavorabile omoară mica vietate, iar remușcările copilului nu au forța de a-l readuce la viață, pentru că o astfel de experiență tragică este ireversibilă.

6  
Semnificația  
titlului

**Semnificația titlului** atinge profunzimile gândirii poetice barbiene. Melcul întruchipează simbolul increatului, o fază preexistentă creației; forma spiralată a cochiliei oferă o sugestie pentru proiectarea acestuia în eternitate. Scormonitul „după melci” reprezintă o aventură a cunoașterii, asumată de copilul care își arogă puteri demiurgice.

7  
Elemente de  
structură

Poemul este amplu, fiind structurat de către poet în introducere și trei părți. La nivel textual, pot fi identificate **patru secvențe lirice**: imaginea comunității din rândul căreia se individualizează copilul, incantația magică rostită la întâlnirea cu melcul, dezlănțuirea naturii, eșecul ființării și remușcările copilului în urma morții melcului.

**Prima secvență lirică** descrie o comunitate supusă infantilității și ludicului. Eul liric este prezent în ipostaza copilului a cărui principală trăsătură este ignoranța, care precede aventura inițiativă, specifică, de fapt, inocenței vârstei: „Numai eu răsad mai rău/ Dintr-atâția (prin ce har?)/ Mă brodisem șui, hoinar./ Eram mult mai prost pe-atunci...”. Diferența dintre el și ceilalți oferă o sugestie a dorinței acestuia de a se împlini la nivel spiritual, ca o compensație, prin cunoaștere. „Prostia”, care derivă din inocență, poate fi interpretată ca predestinare a eșecului, dar și ca o treaptă indispensabilă formării sale.

Aventura  
cunoașterii

Lumea lui este compusă din „Tânci ursuzi,/ Desculți și uzi/ Fetișcane/ (Cozi plăvane)”, „turmă bleagă”, „Târta ... de pitici” și poartă parcă amprenta arhaicului și a infantilității. Aventura cunoașterii debutează într-unul dintre obișnuitele momente în care copiii pornesc să ia în stăpânire universul înconjurător, „ierburi noi, crăite, melci”. Ea este fixată prin repere temporale care sugerează debutul timpuriu al primăverii: în postul Paștelui, „prin Făurar”, „ori la sfinții Mucenici” (februarie-martie). Reperul spațial, pădurea, completat de precizări asupra unui mediu întunecat și umed, în care sălășluiește mica vietate, „jos”, „prin lăstari și vrejuri crude”, indică trecerea către planul fantastic, al increatului. Copilul își arogă puteri demiurgice, invocând forțe originare și trezind la viață materia aflată într-un stadiu intermediar de evoluție. Desigur că lipsa experienței specifică vârstei transformă aventura ludică într-un eșec existențial.

Ritualul magic  
al incantației

**Secvența a doua** prezintă tocmai ritualul magic al trezirii spiritului vietății, al apariției melcului de sub învelișul protector al cochiliei; apariția sa exprimă fragilitatea, supusă unui moft al copilului, care dorea să vadă „cum se dezghioacă”: „Era tot o mogâldeată/ Ochi de bou, dar cu albeață/ Între el și ce-i afar’/ Strejuia un zid de var.”.

Micuțul rostește o formulă magică investită cu puterea descântecului, asemănătoare cu incantația de origine populară a copiilor la vederea melcilor: „- Melc, melc./ Cotobelc./ Ghem vărgat/ Și ferecat/ Lasă noaptea din găoace./ Melc nătâng și fă-te-ncoace [...] larna leapădă cojoace/ Și tu singur în găoace!/ Hai, ieși./ Din cornoasele cămeși!”. Argumentul venirii primăverii, asociat incantației infantile reușește să trezească natura la viață, iar melcul părăsește stadiul incipient de increat prin naștere, sub stigmatul creației succedate de moarte.

Ritualul magic se prelungește și copilul este surprins de căderea nopții, descrisă ca un personaj înspăimântător. Falsul demiurg este cuprins de teamă și își abandonează creația, care e de fapt cauza coșmarului cu vedenii îngrozitoare, văzut ca o răzbunare a naturii asupra celui care a scos-o de pe făgașul obișnuit. Acesta recunoaște cu inocență starea de panică și reacționează firesc de copilărește; se retrage în spațiul familiar, protector, al propriei locuințe, uitând în acele momente de mica vietate.



Imaginea  
dezlănțurii  
naturii

A treia secvență lirică prezintă natura stihială în plină dezlănțuire, printr-un viscol năpraznic, menit să pedepsească fapta necugetată a demiurgului novice. Aflat la adăpostul primitiv al unui cadru umanizat, el se gândește la bietul melc, pe care îl părăsise în mijlocul intemperiei, fără a putea anticipa consecințele. Căutând o soluție ad-hoc, copilul se roagă, în sufletul inocent încolțindu-i speranța că își va putea salva creația prin invocarea elementelor naturii: „Roagă vântul să nu-l fure/ Și să nu mai biciuiască [...] / Roagă vântul să se-ndure”. Contactul său indirect cu natura, prin intermediul geamului, preschimbă teama în neliniște și așteptare încordată a unui deznodământ favorabil pentru biata creatură, pentru a cărei aventură existențială se simte vinovat.

Sentimentul  
de vinovăție

Imaginația infantilă prezintă urgia viscolului într-o dezlănțuire fabuloasă a stihilor, asimilând-o credințelor populare și asociind iarna Babei-Dochia, pentru că simte nevoia de a o umaniza în vederea depășirii cu bine a momentului acestui dezechilibru natural. Se reia astfel descântecul, într-un registru al tonalității suave, al lamentațiilor, în speranța că natura se va îndura de creatura inofensivă abandonată în pădure.

Drama  
dispariției  
melcului

Ultima secvență lirică se axează pe drama dispariției melcului, percepută de copil ca dezastru existențial. Ziua următoare, „cum mija un pic de soare”, acesta pornește în căutarea vietății, dar îl găsește fără suflare, căci descântecul se împlinise, ca și tulburarea ordinii magice a naturii, iar increatul atinsese faza de creație, prăbușindu-se ireversibil în moarte. Apariția jalnică a acestuia sensibilizează profund sufletul celui care se jucase de-a creatorul și eșuase în spațiul malefic al morții: „Era, tot, o scorjă/ Limba vântă, sucită”.

Descântecul inițial se preschimbă în bocet, copilul atingând treapta inițierii în tainele naturii prin declanșarea unei experiențe tragice, din care află că sacrul stăpânește lumea sub apanajul profanului, iar invocarea sa nu este aleatorie, ci deschiderea porților lumii magice ar fi trebuit să fie anticipată de o experiență pregătitoare: „Melc, melc, ce-ai făcut/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută... Ea glumea! [...] Astea-s vorbe și descântec”. Faptele tragice așezate sub aparența jocului și a tonului copilăresc diminuează dramatismul situației, fiind menite de a corija atitudinea umană față de natura magică.

Gestul copilului de a lua cu sine trupul neînsușit al melcului pentru a-l pune la adăpostul familiar al podului casei, trădează dorința celui care i-a produs moartea, de a-l păstra în amintire; vizitele periodice la momântul improvizat sunt menite să-i împrăștiere mereu memoria pentru a evita pe viitor producerea experiențelor tragice, trădând totodată o vină perpetuă. Epitetul „nătâng” atribuit melcului, la final, semnifică formularea unui reproș la adresa ființei incapabile de a depăși moartea, de a dobândi nemurirea.

8  
Limba  
poetică

Limba poetică se remarcă prin originalitate, care derivă în special din integrarea în formula sa cultă a unor structuri din folclor, precum descântecul melcului, bocetul, folosirea vechilor denumiri ale lunilor februarie și martie și a postului Paștelui, apariția personajelor fabuloase, Baba-Dochia, Moș Iene, Căpcăunul.

9  
Elemente de  
prozodie

Prozodic, poemul se remarcă prin variația lungimii versului în funcție de ideile urmărite, iar monorima domină ampla scriere, aceasta conferindu-i caracter de incantație cu o muzicalitate deosebită.

10  
Încheiere

„«După melci» rămâne o lectură foarte plăcută, prin bogăția limbajului figurat și mângâierea măiestră a metrelor populare, cu un instinct folcloric fără greș.”.  
(Șerban Cioculescu)

Varianta propusă:

## Din ceas, dedus

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține modernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1  
Definirea  
curentului  
literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul”. Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2  
Încadrarea în  
epocă

Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de renume europeană, care cochetăază cu literatura inițial pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte luminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou”, original, la cnaclul condus de Eugen Lovinescu.

3  
Imaginarul  
poetic

Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții”, ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.”. El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată, considerată „semn al minții”.

4  
Apariție  
Încadrarea în  
specia literară

Cele două strofe ale poeziei apar în deschiderea singurului său volum de versuri antum, apărut în 1930. Poetul nu le-a dat un titlu, dar faptul că ele deschid universul său liric le subliniază importanța, fiind cheia interpretării acestuia; critica literară le intitulează fragmentar după primul vers, „Din ceas, dedus...” sau după numele volumului, „Joc secund”.

Tematică

Încadrată în etapa ermetică a liricii barbiene, pentru că limbajul ei este greu accesibil, iar detectarea semnificațiilor presupune un deosebit efort intelectual, ea este o artă poetică, prezentând viziunea despre menirea creatorului și a artei sale în univers.

5  
Semnificația  
titlului

Cele două titluri ale poeziei sunt sugestive; metafora „Din ceas, dedus...” exprimă abolirea timpului real în favoarea celui imaginar, iar metafora „Joc secund” enunță ideea artei ca joc-aspirație către perfecțiune, prin reflectarea imaginativă a realității și propulsarea ei spre cer, către absolut.

6  
Elemente de  
structură

Arta poetică este compusă din două secvențe lirice grupate în două catrene, exprimând viziunea inedită a poetului în ceea ce privește creația literară. Criticul literar G. Călinescu oferă o interpretare sintetică a poeziei: „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund ca imaginea cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune.”.

Mitul peșterii	<p>Cele două secvențe lirice au la bază mitul peșterii, enunțat de Platon, conform căruia realitatea este o copie imperfectă a lumii idelor pure; poetul completează viziunea filosofică asupra lumii prin găsirea unei căi spirituale de a purifica, prin artă, contingentul. Aceasta retrimite, într-o reflectare „secundă”, ideii impure către modelul lor, tinzând către perfecțiunea originară.</p> <p>„Jocul secund”, arta, este o reflectare în oglinda imaginației a lumii comune, imagine care se îndreaptă către cer, către un „mântuit azur”. În opoziție cu realitatea, creația se situează dincolo de timp și spațiu, „ceasul” fiind „dedus”, și ancorând-o în spiritualitate.</p> <p>Metafora „calma creastă”, susținută de oximoron, „adâncul acestei calme creste”, face referire la concepția barbiană conform căreia poezia este „un semn al minții”, intelectul fiind cel care este capabil să o trimită spre perfecțiune, purificând-o. Unind contrariile, autorul pune arta în legătură cu lumea comună, a „cirezilor agreste”, a formelor rudimentare de organizare a societății.</p>
Definirea poeziei	<p>A doua secvență lirică definește poezia, imaginată ca „nadir latent”, implicând antinomia cu zenitul, punct al strălucirii solare, corespondent al realității. Simbolul nadirului, căruia i se adaugă un epitet semnificativ, delimitează un spațiu spiritual, al imaginației pure, în care ideile poetice converg către un univers artistic unic. Poetul are menirea de a transforma elementele componente ale realității în imagini artistice, numite metaforic „harfe resirate”. El le trimite spre purificare „în zbor invers”, dinspre pământ către cer, ratând uneori profunzimea semnificațiilor, pierzându-le, dar, în orice caz, trudind la transformarea lor în „cântec”, fapt care presupune un act istovitor, dar peren. Ermetic și subtil, scăpând interpretării umane superficiale, „ascuns”, mesajul artistic este comparat cu imaginea meduzelor, componente palpabile ale universului, dar care tind spre imaterialitate prin transparența lor înșelătoare, aflate sub „clopotele verzi” și dând farmec inestimabil valurilor mării.</p>
7 Procedee moderniste	<p>Astfel, poezia se constituie ca o cale de cunoaștere, un act intelectual de factură apolinică. <b>Procedeele moderniste</b> evidente în textura lirică a acesteia sunt: viziunea asupra artei literare, care corespunde, la nivelul înalt al semnificației, cu geometria, considerarea poeziei ca „semn al minții”, criptarea metaforelor și ambiguitatea mesajului poetic, adâncirea lirismului în subiectiv.</p>
8 Limbajul artistic	<p>În ceea ce privește <b>limbajul artistic</b>, acesta se bazează pe economia de cuvinte, care conduce însă la exprimarea unei multitudini de semnificații; de altfel, criticul literar Tudor Vianu afirma că „nu există alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte”. La nivel stilistic, poezia se remarcă, în special, prin metafore criptice, foarte dificil de descifrat, cum ar fi „ceas, dedus”, „joc secund”, „calma creastă”, „oglină”, „nadir latent”, „harfe resirate”. Vocabularul este inedit, utilizând terminologia științifică („însușirea”, „nadir”) într-un context poetic, a cărui receptare presupune efort intelectual.</p>
9 Elemente de prozodie	<p>Din punct de vedere <b>prozodic</b>, poezia este alcătuită din două catrene cu versuri lungi, cu măsură de 13-14 silabe, rima încrucișată și ritmul iambic.</p>
10 Încheiere	<p>Poezia „Din ceas, dedus...” este o artă poetică modernistă reprezentativă pentru lirica barbiană, care pledează pentru intelectualizarea lirismului; ideea ei centrală este purificarea realității prin intermediul artei, produs exclusiv al minții creatorului.</p>

## Aci sosi pe vremuri

Definirea  
curentului  
literar

Tradiționalismul este curentul literar apărut la începutul secolului al XX-lea și dezvoltat de-a lungul perioadei interbelice. Acesta se remarcă prin prețuirea profundă a valorilor tradiționale ale spiritualității românești. În literatura română, apar trei nuclee tradiționaliste: sămănătorismul, poporanismul și gândirismul, toate promovând valoarea tradiției și a autohtonului. Trăsăturile generale ale curentului sunt: valorificarea spiritului național, prețuirea mediului rural, ca vatră a spiritualității, refuzul citadinului și preferința pentru descrierea satului, idealizarea universului rural și a țăranului român, determinarea unor surse inepuizabile de inspirație, anume folclorul și istoria, refuzul influențelor străine.

Trăsături ale  
tradiționalismului

Ion Pillat este un poet reprezentativ tradiționalist, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Opera sa este dominată însă de influențe romantice, parnasiene, simboliste și clasice, fondul ideatic reliefând recurența motivelor autohtone.

Încadrarea în  
epocă

Volumul de versuri cel mai cunoscut și apreciat al autorului este „Pe Argeș în sus”, apărut în 1923. Acesta este alcătuit din ciclurile „Florica”, „Trecutul viu”, „Bătrânii”. Creionate într-o notă tradiționalistă, poemele acestui volum au fost încadrate de critica literară speciei „pastel psihologic”, axându-se pe ideea recuperării unui timp sufletească, al rememorării.

Tematica  
poemelor

De altfel, chiar autorul afirma: „În special în ceea ce privește poezia și structura mea sufletească, rolul amintirilor, experiențelor și influențelor din copilărie și chiar din adolescență îmi pare capital”.

Pillat reînvie trecutul, descriind peisaje sufletești, care i-au rămas vii în memorie: „dealurile toamnei”, „vile de aur”, „nucii bogate în umbră”, „pridvorul străbun”, „casa amintirii”. În acest decor afectiv, poetul plasează portretizarea unor ființe dragi: bunicul („Odaia bunicului”), bunica („Ochelarii bunicii”), părinții („Odihna tatii”).

Temele predilecte ale liricii sale sunt timpul, spațiul și reînvierea trecutului, acestea regăsindu-se și în poezia, „Aci sosi pe vremuri”, care aparține volumului „Pe Argeș în sus”.

Enunțarea  
temei

„Aci sosi pe vremuri” este aparent o poezie de iubire; în esență, ea reprezintă o meditație pe tema trecerii iremediabile a timpului. Singura salvare a spiritului confruntat cu perisabilitatea rămâne amintirea, care poate învia miraculos orice moment, persoană sau loc drag, care aparține trecutului.

Semnificația  
titlului

Titlul este o sintagmă în cadrul căreia se remarcă forma populară a adverbului de loc „aci”, un reper spațial definitoriu, invocând satul natal, verbul la timpul perfect simplu de proveniență popular-regională „sosi” și locuțiunea adverbială de timp „pe vremuri”, repere temporale ale trecutului îndepărtat. Acesta dezvăluie faptul că locurile natale reprezintă spațiul „eternelor reîntoarceri”, generator de nostalgie, dar și de bucurie a spiritului.

Elemente de  
structură

Poezia este alcătuită din nouăsprezece distihuri și un vers liber cu rol de concluzie și poate fi structurată în patru secvențe lirice: prezentarea succintă a locurilor natale reconstituite de memoria afectivă (primele trei distihuri), recompunerea, prin intermediul imaginației, a poveștii de iubire dintre bunicul și bunica (următoarele șapte distihuri), meditația asupra trecerii timpului

**Imaginea  
locurilor natale**

(următoarele două unități strofice), povestea de iubire dintre doi tineri, prezentată în analogie cu cea anterioară (ultimele distihuri și versul-concluzie).

În prima secvență lirică, imaginea artistică centrală este metafora „casa amintirii”. „Obloanele”, „pridvorul”, „hornul” reprezintă punctele de referință fundamentale, într-o geografie a imaginarului împletit cu aducerea-aminte; trecerea implacabilă a timpului este sugerată de versul: „Păienjeni zăbrelează și poartă, și zăvor”. Este astfel descrisă, cu nostalgie, vremea îndepărtată a copilăriei, proiectată în mit. Semnele părăsirii sunt evidente, căci „hornul nu mai trage alene din ciubuc”, ca pe vremea haiducilor din codru și a poterilor, a bunicului și a bunicii.

**Povestea de  
iubire dintre  
bunicul și  
bunica**

În cadrul acesta patriarhal al satului românesc, în cea de-a doua secvență, eul liric imaginează întâlnirea a bunicilor. Calyopi, portretizată succint („Sări, subțire - o fată în largă crinolină”), sosește cu „berlina” prin „lanuri de secară”. Distincția temporală trecut îndepărtat - prezent subiectiv se face prin intermediul adverbilor de timp: „atunci” și „azi”.

Bunicul întruchipează tânărul îndrăgostit care-și așteaptă iubita „nerăbdător”; el creează o atmosferă romantică, recitându-i fetei versuri scrise de Alphonse de Lamartine (poezia „Le lac”) și de Ion Heliade-Rădulescu (poemul „Sburătorul”). Cadrul natural de factură romantică este propice momentului unic al întâlnirii dintre cei doi: „Jună”, „câmpia ca un lac” (comparație), „berze” („ca umbre berze cad” - comparație și inversiune).

Atmosfera creată amintește de frumusețea poveștilor de iubire din „basmă”, mai ales că iubita împrumută parcă atributele unei zâne: ea are „ochi de peruzea” (piatră semiprețioasă de culoare albastră sau verzuie), epitet care simbolizează farmecul, gingășia, unicitatea tinereii.

Trecerea timpului rămâne însă implacabilă și este redată printr-o imagine auditivă „departe, un clopot a sunat”, vestind un eveniment deosebit: „de nuntă sau de moarte”. „Turnul vechi din sat” este un element al permanenței, în antiteză cu perisabilitatea omului. Conjuncția adversativă „dar” semnalează opoziția temporală: cu toate că timpul e neiertător, cei doi îndrăgostiți trăiesc „clipa” unică a tinereții pe care și-o închipuie ca fiind veșnică. Sentimentul iubirii este capabil să proiecteze ființa umană în eternitate. Cu toate acestea, timpul nu poate sta în loc, iar semnele lui devin evidente; viitorul celor doi aduce cu sine o realitate tristă, dar firească („De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...”), anticipată de verbul din finalul primei secvențe lirice: „În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii”.

**Meditație  
asupra trecerii  
timpului**

A treia secvență lirică se constituie ca o meditație succintă asupra trecerii timpului („Ce straniu lucru: vremea!”). Exclamația retorică este cheia descifrării poeziei, care se bazează, în esență, pe tema timpului. „Portretele” sunt singurele capabile să eternizeze clipa; omul este supus schimbării și re trăiește, cu nostalgie, prin intermediul amintirilor, clipele de grație ale trecutului: „Te vezi aievea numai în ștersele portrete./ Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta./ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...”.

Secvența a patra reliefează perpetuarea momentului dragostei juvenile din generație în generație. Prin analogie cu frumoasele clipe trăite de cei doi bunici, este prezentată povestea de iubire dintre doi reprezentanți ai unei alte generații (nepotul și iubita sa).

Cadrul natural rămâne același („lanul de secară”, „amurgul”, „noaptea”, „luna”). Ritualul întâlnirii dintre iubiți repetă, într-un alt timp, succesiunea evenimentelor demult apuse. Analogia dintre ele este marcată, din nou, de antiteza la nivelul adverbial: „ieri”-„acuma”. Reluarea ritualului dragostei de fiecare generație exprimă continuitatea, permanența, evidente la nivel textual: „Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu”, „Pe urmele berlinei trăsura ta stătu”, „Același drum te-aduse...”, „Ca dânsa tragi în dreptul pridvorului...”, „Subțire, calci nisipul pe care ea săni”.



Povestea de  
iubire dintre  
eul liric și  
iubită

Iubitul folosește, pentru crearea atmosferei romantice, aceeași strategie ca și bunicul său: recită versuri scrise de poeții prezentului său, Francis Jammes și Horia Furtună, îmbinând romantismul cu noul curent literar, simbolismul. La fel ca bunica, cea care „asculta tăcută”, savurând din plin momentul de fericire, iubita „cu ochi de ametist” (varietate violetă de cuarț) ascultă „pe gânduri”, dorindu-și, la rândul ei, eternizarea clipei.

Trecerea timpului este marcată, din nou, de sunetul clopotului (imagie auditivă), „același clopot poate”, „în turnul vechi din sat”, semn că existența terestră este o „mare trecere” către un inevitabil final. Clopotul este mesagerul unei schimbări: degradarea trupului și înălțarea spirituală care culminează cu integrarea în veșnicie.

**Versul-concluzie** reia un altul, aparținând secvenței dedicate poveștii de iubire dintre bunici, accentuând ideea că evenimentele esențiale din viața omului se perpetuează la infinit, că timpul aduce mereu schimbarea: „De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat”.

Simbolul  
clopotului

Poezia este amplă și evoluează de la obiectiv către planul subiectiv, marcat în ultima secvență lirică de prezența persoanei întâi („m-”, „eram naiv”, „am șoptit”, „am spus”); de fapt, creatorul apelează la lirica măștilor, alternând persoanele întâi, a doua și a treia („Ea-l asculta”, „ședeau”, „vii”, „tragi”, „calci”).

Încheiere

„Aci sosi pe vremuri” este o poezie încadrată în curentul literar tradițional, glorificând trecutul în cadrul prielnic al satului patriarhal românesc. De altfel, Ion Pillat se declară păstrătorul tradiției „vii”, „adâncă, originală, autohtonă”, care „se confundă cu însuși sufletul profund, sufletul etnic”.

Varianta propusă: **În Grădina Ghetsemani**

Definirea  
curentului  
literar

Tradiționalismul este curentul literar apărut la începutul secolului al XX-lea și dezvoltat de-a lungul perioadei interbelice. Acesta se remarcă prin prețuirea profundă a valorilor tradiționale ale spiritualității românești. În literatura română, apar trei nuclee tradiționaliste: sămănătorismul, poporanismul și gândirismul, toate promovând valoarea tradiției și a autohtonului.

Trăsăturile generale ale curentului sunt: valorificarea spiritului național, prețuirea mediului rural, ca vatră a spiritualității, refuzul citadinului și preferința pentru descrierea satului, idealizarea universului rural și a țaranului român, determinarea unor surse inepuizabile de inspirație, anume folclorul și istoria, refuzul influențelor străine.

Încadrare în  
epocă

Vasile Voiculescu este un scriitor reprezentativ al perioadei interbelice, având o bogată activitate literară, abordând toate cele trei genuri. Creația sa lirică, compusă în cea mai mare parte în perioada interbelică, se înscrie curentului literar tradiționalism, de factură gândiristă.

Trăsături ale  
liricii

În debutul primului său volum de versuri („Poezii”, 1916), Voiculescu oferă o definiție originală poeziei, considerată „floarea albă, strălucită, ce nu înflorește decât la viul soare al cugetării”. Astfel, nota de inedit a liricii sale o constituie meditația asupra condiției umane bazată pe motive biblice.

De-a lungul evoluției poetice către maturitatea deplină, Voiculescu apelează la elemente sămănătoriste pentru a descrie frumusețea universului rustic. Dedică un întreg volum („Din țara zimbrului”) luptei ostașilor români în Primul Război Mondial, reiterează cunoscute motive biblice într-o modalitate de exprimare originală și completează, din admirație pentru „Marele Will”, cele 154 de sonete shakespeariene cu încă 90 de poeme.

Apariție

Poezia „În Grădina Ghetsemani” face parte din volumul „Părgă”, publicat în 1921. Apariția acestuia marchează definirea originalității poetului Vasile Voiculescu, prin înnoirea modalității de a scrie. Scenele și motivele biblice sunt concepute ca alegorii ale neliniștii omului în aspirația către absolut, dar și ca puncte de plecare pentru meditațiile asupra condiției umane.

Sursa de  
inspirație

Sursa de inspirație a poeziei se află în Evanghelia după Luca, Sfântul care consemnează momentul ultimei rugăciuni Cristice în libertate: „Părinte, de voiești, treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!» [...] Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ.” (Luca 22, 40-45).

Tematică

Ideea centrală a poeziei se bazează pe motivul biblic al rugăciunii lui Iisus în Grădina Ghetsemani, prezentând dualitatea uman-divin a Celui care unește contrariile. Prin generalizare, creația lirică prezintă confruntarea specific umană între trup (partea materială, perisabilă) și suflet (fărăma de eternitate care înalță spiritual fiecare individ).

Semnificația  
titlului

Titlul este un reper spațial, care fixează locul de rugăciune, anume „Grădina Ghetsemani” (termen preluat din limba ebraică, însemnând „grădina unde se presau măslinile”). Ea este un spațiu simbolic al suferinței, al luptei interioare.

Elemente de  
structură

Poezia este alcătuită din patru catrene structurate pe două planuri: interior, redând zbuciumul sufletesc al Mântuitorului și exterior, planul naturii, aflat în concordanță cu suferința Celui care se roagă.

## Lupta uman-divin

Prima secvență lirică reliefează natura umană a lui Iisus, în „luptă cu soarta”, trăsătură specifică oricărui muritor. „Paharul” care trebuia primit, numit tot metaforic, ulterior, „grozava cupă”, reprezintă păcatele omenirii, pe care Fiul lui Dumnezeu este nevoit să și le asume pentru a absolvi omenirea de păcatul original.

În momentul rugii din Grădina Ghetsemani, latura Sa umană este accentuată, iar zbuciumul interior al Mântuitorului derivă din frica de ceea ce va urma, de suferință și moarte. Această teamă este redată printr-o imagine picturală deosebit de sugestivă: „Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva întruna./ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul”. Împotrivirea definește, de fapt, lupta cu Sine sau cu destinul. Epitetele cromatice „de sânge” și „alb”, aflate în contrast, sugerează natura duală om-divinitate (terestru și cosmic).

Zbuciumul sufletească capătă proporții hiperbolice: „Și amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna”. Jalea cu accente metafizice străbate întreaga natură, fiind percepută și de Tatăl Ceresc din „slăvi”.

## Apariția ispitel

Imaginea vizuală din primul catren este completată în cea de-a doua secvență lirică: în timp ce Iisus, „căzut pe brânci în iarbă”, luptă cu Sine, „o mână nendurată” coboară din cer pentru a-l oferi „grozava cupă”, metaforă care semnifică păcatele omenirii. Deși latura umană este cuprinsă de o „sete uriașă”, spiritul nu vrea să accepte „infama băătură”, care cauzează moartea.

În aparență, băutura pare „de miere” și „dulceată”, atrăgându-L pe însetat; în esență, ea este „veninul groaznic” pe care Omul îl refuză prin gestul „încleștării fălcilor”. Versul „Bătându-se cu moartea uitase de viață!” concentrează drama produsă de permanentul conflict între spirit și trup (materie).

## Imaginea dezlănțuită a naturii

În ultima secvență lirică se face trecerea de la planul interior la cel exterior. Natura preia zbuciumul, frământările lui Iisus, tragismul sporind în intensitate: „...fără tihnă se frământau măslinii/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-L mai vadă...”. În „vraiștea grădinii”, replică terestră a Edenului din care a fost izgonit Adam, apare sugestia morții (împlinirii planului divin): „ulii de seară” care „dau roată după pradă”.

Întreaga poezie este o transpunere estetică a consemnării biblice. Grădina, care poate semnifica întregul univers terestru, este locul propice meditației. Printre măslini, simboluri pentru pace și iubire, Iisus - Omul are o ezitare în a înfrunța suferința și moartea, chiar dacă latura Sa divină este conștientă că misiunea de a absolvi omenirea de păcate trebuie dusă la bun sfârșit: „«Părinte, de voiești treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!»” (Luca 22, 40).

## Elemente stilistice

Din punct de vedere stilistic, poezia este dominată de sobrietate, simplitate, concizie; ea se axează pe metafora „cupei” cu otravă, numită și „paharul” (ca în textul biblic), „infama băătură”, „veninul groaznic”. Apar, în text, epitete semnificative care descriu zbuciumul interior: „sudori de sânge”, „amarnica-i strigare”, „mâna nendurată”, „sete uriașă”, „infama băătură” ș.a. și comparația „chipu-i alb ca varul”. Verbele sunt, în cea mai mare parte, la timpul imperfect („lupta”, „nu primea”, „ducea”, „sta”, „nu voia” etc.), care indică o acțiune începută în trecut și neterminată și sugerează permanența.

## Încheiere

„Poet religios, hrănit din substanța Evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabelor, dar și aceea a Vechiului Testament [...], Vasile Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic”. (Tudor Vianu)

Varianta propusă:

## Manifest activist către tinerime

Definirea  
curentului  
literar

Avangarda este o mișcare culturală apărută în secolul al XX-lea, care promovează noutatea absolută în domeniul artei, prin ruptura totală de tradiție. În literatura română, ea are un rol important și prin realizarea dezideratului lovinescian al sincronizării cu universalitatea. Ea se naște pe fondul crizei valorice de dinaintea declanșării Primului Război Mondial. Noile grupări avangardiste își definesc programul estetic prin opoziție față de valorile artistice de până atunci. Astfel, sunt condamnate formele poetice învechite, fiind promovată singularitatea.

Încadrarea în  
epocă

Ion Vinea este promotorul mișcării avangardiste românești. Creația sa poetică se află inițial sub semnul simbolist și tradiționalist, pentru ca ulterior acesta să adopte maniera constructivist-avangardistă de a crea, manieră teoretizată în paginile revistei „Contemporanul”. Versurile sale au fost publicate în periodicele vremii, fiind apoi adunate aproape integral într-un singur volum, intitulat sugestiv „Ora fântânilor”.

Apariție

„Manifestul activist către tinerime” este publicat în 1924, în paginile revistei „Contemporanul” și exprimă atitudinea înnoitoare a creatorului în raport cu arta, fiind o **ars poetica** inedită.

Elemente de  
structură

Textul se constituie ca un „manifest” care sintetizează ideile constructiviste enunțate de Vinea, adresat tinerei generații. Ea este alcătuită din **trei secvențe lirice**: concepția creatorului despre arta tradițională, formularea succintă a idealului artistic și implicațiile urmăririi acestui ideal.

Prima  
secvență

Manifestul debutează cu o afirmație imperativă și șocantă: „Jos Arta/ căci s-a prostituat!”. Cuvântul „Arta” este scris cu majusculă pentru a-i accentua importanța; astfel, aceasta e personificată și totodată e aruncată în derizoriu. Exclamația retorică așezată ca incipit al textului are un substrat critic la adresa creatorilor, care uită esența artei, supunând-o unei multitudini de canoane, care îi reduc valoarea.

Imaginea  
„derizorie” a  
artei

Ulterior, ipoteza de început este demonstrată, poetul descriind plastic fiecare artă în parte: poezia, dramaturgia - literatura, în general, teatrul, pictura, muzica, sculptura, arhitectura. Literatura este numită, în mod trivial, „un clistir răsuflat”. Poezia, merită să exprime frumosul, sensibilitatea sufletească, devine „un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă”; astfel sunt criticate, de fapt, creațiile lirice lacrimogene, încărcate de cuvinte mari și goale de semnificații. Dramaturgia e definită ca fiind „un borcan de fetuși fardați”, aluzie la falsitatea măștilor create de dramaturgi și la handicapul personajelor, incapabile să construiască un univers imaginar veridic. Pictura este „un scutec al naturii”, o copie imperfectă a acesteia; muzica a devenit „un mijloc de locomoțiune în cer”, sculptura - „știința pipăirii dorsale”, iar arhitectura este „o antrepriză de mausoleuri înzorzonate”. E definită chiar și luna, astru protector al îndrăgostiților din poeziile romantice sau sursă a potențării misterului. În „manifestul” lui Vinea, ea e doar „un bordel” pentru „întreținutii banului” și „flămânzii din furgoanele artei”.

Exprimarea  
idealului  
artistic

În a doua secvență lirică, idealul artistic este afirmat imperativ, fiind introdus prin cuvântul „vrem”, scris cu majuscule. Înnoirea artei trebuie să aducă „minunea cuvântului nou și plin de sine” și „expresia plastică strictă și rapidă”. Cu alte

cuvinte, odată cu noua mișcare avangardist-constructivistă, arta revine la forța ei originară de sugestie, la sinceritatea primordială.

Concluzia manifestului și cea mai întinsă parte a sa, cea de-a treia secvență lirică, formulează principiile estetice ale noului curent; ea este introdusă prin conjuncția coordonatoare conclusivă „deci”, scrisă cu majuscule.

Principiile  
estetice ale  
noului curent

Astfel, în spiritul „manifestului” constructivist, arta nu este menită să imite natura înconjurătoare, ci să plăsmuiască forme de manifestare noi, pure, care să se încadreze exclusiv planului imaginar. Este negată valoarea artistică a „romanului-epopee”, a romanului psihologic, a nuvelei sentimentale, specii literare care ar trebui să dispară în favoarea „unui bun reportaj cotidian”, unicul mijloc autentic capabil de a reda realitatea.

În ceea ce privește teatrul, reprezentarea scenică este menită să întruchipeze o „existență nouă”, personajele prinzând viață cu sinceritate în fața spectatorului. Artele plastice sunt valoroase atâta timp cât îmbină forme și culori în stare pură; altfel, ele pot fi înlocuite cu imaginile înregistrate de „un aparat fotografic perfecționat”.

„Manifestul” exprimă imperativ necesitatea originalității care să conducă spre „arta integrală”, văzută ca un sincretism al artelor, cu noi forme de manifestare (de exemplu, pictopoezia). Simplitatea este o altă trăsătură a frumosului, iar creatorii ar trebui să urmeze exemplul „artelor populare, olăriei, țesăturilor românești”.

Afirmația „România se construiește azi” aduce în prim-plan necesitatea corespondenței dintre formele de manifestare ale artei și spiritul tehnologiei moderne, evitând astfel „anacronismele”, numite metaforic „stafiile care tremură de lumină”. Noua epocă trebuie să lase în urmă trecutul („bizantinismul”, „ludovicismul”) pentru a putea crea un viitor.

Exclamația retorică finală, „Să ne ucidem morții!”, se referă tocmai la necesitatea depășirii modelelor artistice consacrate în favoarea înnoirii depline a artelor. „Manifestul” se opune astfel vehement, chiar prin negație totală, atitudinii conservatoare în domeniul frumosului, propovăduind noutatea deplină a manifestării acestuia.

Încheiere

Deși „Manifestul” lui Vineanu, adresat tinerei generații, nu prezintă o deosebită valoare artistică, el anunță necesitatea apariției unei „poezii a viitorului”, în sincronism cu arta universală.



Varianta propusă:

## Elegia a doua, getica

lui Vasile Pârvan

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține neomodernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1

Definirea  
curentului  
literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Trăsăturile  
curentului  
literar

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism.

2

Încadrarea în  
epocă

Debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii”, urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor”, dematerializând astfel concretul și materializând abstractul, alcătuind „un cosmos al vorbirii”.

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism”, după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare.

Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

3

Trăsături ale  
liricii

Volumul de versuri „11 Elegii”, apărut în 1966 și subintitulat „Cina cea de taină”, alături de „antielegia” „Omul-fantă”, constituie un ciclu unitar, în care fiecare dintre textele literare reprezintă apostolii biblici. Limbajul lor este ermetic și marchează o aventură existențială a eului.

Volumul

„11 Elegii”

Problematica genezei „Elegiilor” stănesciene este explicată de Aurelian Titu în volumul „Antimetafizica”: „Pricinile de străfund ale acestei cărți au o natură simplă și complexă totodată. Simplă în sensul că este o carte a rupturii existențiale [...] starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege un alt ou de var. [...] Dar pricinile cele mai valide sunt cele mai complexe pentru că ele provin dintr-o redimensionare a materialului fundamental uman, nu a trupului perisabil, ci a cuvântului imperisabil.”

4 Apariție Enunțarea temei	„Elegia a doua, getica”, dedicată lui Vasile Pârvan, aparține volumului „11 Elegii”. Tema ei este de factură existențială, prezentând setea nestăvilită a omului de a cunoaște, dar și reconcilierea „sinelui cu sine prin cuvânt”, problematică specifică liricii stănesciene.
5 Semnificația titlului	Titlul face referire la o specie literară aparținând genului liric, prin care sentimentele, stările sufletești sunt transmise în mod direct. Cifra doi reprezintă un simbol, care înglobează noțiuni antitetice, pozitivul și negativul, masculinul și femininul, sugerând ideea de cuplu al perfecțiunii, alcătuit din contrarii, care se atrag. Completarea titlului, „getica”, face referire la lucrarea istoricului Vasile Pârvan, care susține monoteismul geților și care este un model de personalitate culturală autohtonă pentru Stănescu. Poezia sa aduce completări teoriei istorice în manieră artistică. De altfel, poetul pune în lumină afinitatea sa culturală cu istoricul citat: „Modelul meu intim și fermecător l-a constituit întotdeauna destinul lui Vasile Pârvan, în care strălucirea, integritatea și patetismul omului, indiferent de cât de bântuite ar fi de tragediile lui personale, mi-au apărut a fi de natură sublimă. (...) Nu putea să lipsească din «11 Elegii» în niciun caz”.
6 Elemente de structură	Prima elegie a ciclului este o incursiune generalizată în universul cuvântului aflat în strânsă legătură cu eul, ca materie primă și nucleu al cunoașterii în cadrul imaginarului poetic stănescian. Următoarea poezie din volum prezintă „experiențele istorice ale speciei umane în cuvânt”. (Ștefania Micu)
Ruptura dintre spirit și materie	În ceea ce privește structura, textul poetic este alcătuit din strofe inegale, care pot fi delimitate în trei secvențe lirice. Prima dintre ele denotă o exprimare impersonală sugerată de forma verbală: „era adus și pus”, „era de ajuns”. Se remarcă, de asemenea, repetiția obsedantă, subtil ironică a cuvântului „zeu”, o noțiune care desemnează o entitate abstractă coborâtă de fiecare dată în concret pentru a suplini o absență. Astfel, scorbura, crăpăturile din pietre, ruperea podurilor, gropile din asfalt, toate aceste imperfecțiuni, discontinuități ale realului sunt suplinite de către ființa umană prin invocarea unui element transcendent. Se produce însă exagerarea prezenței zeităților, într-un politeism dus până la extrem. Abolirea limitelor dintre planuri presupune o nouă ruptură, anume cea dintre spirit și materie, căci „zeul” invocat, scos din tiparele pur spirituale, suplinește o lipsă la nivelul materiei; omul se desparte astfel de sine, iar scindarea devine dureroasă și obsesivă. Simpla numire a divinității poate coborî spiritul în derizoriu prin neputința de a suplini pe de-a întregul elemente ale lumii terestre.
Tonalitate elegiacă	A doua secvență lirică se fundamentează pe o tonalitate explicit elegiacă, susținută prin lamentație. Se trece astfel de la planul general, la cel particular, discursul concentrându-se asupra eului, reprezentat prin mărci gramaticale specifice, anume verbe și pronume la persoana a doua, reprezentând o dedublare a eului liric.
Interiorizarea discursului liric	Timpul prezent, utilizat în prima unitate strofică, este înlocuit de viitor, prin care este anticipată acțiunea umană de a abuza de cuvânt până la desființarea totală a sacralității semnificației sale. O rană în plan concret, „la mână sau la picior”, care generează o suferință fizică, reprezintă aceeași perturbare a unei stări de echilibru, a unității primordiale umane, încercându-se refacerea ei prin intervenția unui zeu, „ca peste tot, ca pretutindeni”.
Dedublarea eului	Prin formularea „[...] el/ apără tot ceea ce se desparte de sine”, elegia marchează o despărțire a sinelui de sine, în speranța unei restabiliri a unității inițiale, tot cu ajutorul cuvântului „zeu”. Ultima secvență lirică debutează cu o adresare directă, imperativă, imaginată ca avertisment către un eu dedublat, reprezentat prin persoana a doua, singular și prin vocativul „luptătorule”, adresat acestui reprezentant al umanității aflat în plină aventură a cunoașterii. „Ochiul” pierdut ar fi cea mai gravă ruptură în planul

- realității, căci el reprezintă organul prin intermediul căruia se inițiază cunoașterea. „Zeul” împietrit care l-ar putea suplini se constituie ca o barieră în calea devenirii sale.
- Renunțare la dreptul de a cunoaște** Finalul poeziei sugerează o renunțare de bunăvoie la dreptul și necesitatea de a cunoaște, în favoarea complacerii în situația de limitare a perspectivei cunoașterii: „Și chiar tu îți vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini”.
- 7 Limbajul artistic** Limbajul artistic al poeziei are drept nucleu generator **metafora-simbol** devenită **leitmotiv** al poeziei, cuvântul „zeu”, completată de ambiguitatea țesăturii ideatice, bazată pe frecvența metaforelor, pe alternanța timpurilor verbale, pe invocație, pe utilizarea persoanei a doua singular, pentru dedublarea eului liric.
- 8 Procedee neomoderniste** **Procedeele neomoderniste**, evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă, dar și **prozodia**, care nu respectă rigorile formale; rima și măsura variază, iar ritmul se află în concordanță cu trăirile sufletești ale eului; de asemenea, este folosită tehnica modernă a ingambamentului.
- 9 Elemente de prozodie**
- 10 Încheiere** „Elegiile alcătuiesc o nesfârșită lamentație a imperfecțiunii, tânjirea după unitatea pierdută sau imposibilă a ființei.” (Lucian Raicu)

Varianta propusă:

## A cincea elegie Tentația realului

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține neomodernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1  
Definirea  
curentului  
literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Trăsăturile  
curentului

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

2  
Încadrarea în  
epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism. Debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii”, urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor”, dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuind „un cosmos al vorbirii”.

3  
Volumul  
„11 Elegii”

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism”, după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

Trăsături

Volumul de versuri „11 Elegii”, apărut în 1966 și subintitulat „Cina cea de taină”, alături de „antielegia” „Omul-fantă”, constituie un ciclu unitar, în care fiecare dintre textele literare reprezintă apostolii biblici. Limbajul lor este ermetic și marchează o aventură existențială a eului.

4  
Apariție  
Enunțarea  
temei

Problematica genezei „Elegiilor” stănesciene este explicată de Aurelian Titu în volumul „Antimetafizica”: „Pricinile de străfund ale acestei cărți au o natură simplă și complexă totodată. Simplă în sensul că este o carte a rupturii existențiale [...] starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege un alt ou de var. [...] Dar pricinile cele mai valide sunt cele mai complexe pentru că ele provin dintr-o redimensionare a materialului fundamental uman, nu a trupului perisabil, ci a cuvântului imperisabil.”

„A cincea elegie”, subintitulată „Tentația realului”, aparține volumului „11 Elegii”. Tema ei este de factură existențială, prezentând o incursiune a spiritului în lumea realului, ca treaptă esențială a drumului cunoașterii parcurs de eul liric de-a lungul întregului volum.

5	Titlul face referire la o specie a genului liric, prin care sentimentele și stările sufletești sunt transmise în mod direct. Subintitularea sintetizează problematica poeziei, realul ispitind eul să-l ia în stăpânire și oferindu-i, în stilul paradoxurilor specific stănesciene, o pedeapsă absurdă pentru că dezvoltă o identitate proprie.
Semnificația titlului	
6	Poezia este structurată în <b>trei secvențe lirice</b> : revolta realului împotriva eului liric, „procesul” organizat ad-hoc la „tribunalul” lumii materiale, soldat cu o condamnare absurdă a conștiinței, identificarea eului cu realul.
Elemente de structură	
Revolta realului împotriva eului liric	<p><b>Incipitul</b> poeziei este reprezentat de o constatare firească a eului, sugerat în text printr-o marcă gramaticală specifică, anume verbul la persoana întâi, singular, forma negativă, prin care acesta se declară conciliant în raport cu realul: „N-am fost supărat niciodată pe mere/ că sunt mere, pe frunze că sunt frunze./ pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări.”.</p> <p>În mod paradoxal, acestei reconcilieri cu identitatea realului îi corespunde o reacție conflictuală din partea elementelor acestuia, „merele”, „frunzele”, „umbra”, „păsările”, enumerația lor fiind o sugestie metonimică a întregului, a universului exterior. Ele sunt personificate și organizează o adevărată revoltă, cu un fundament absurd, dincolo de care este evident refuzul realului de a accepta identitatea individului.</p>
„Procesul” lumii materiale	<p><b>A doua secvență lirică</b> prezintă derularea unui scenariu absurd, care urmează, la nivel metaforic, pașii unei adevărate proceduri judecătorești evidentă și la nivel semantic prin folosirea unor termeni specifici, precum „tribunal”, „condamnat”, „sentințe”, „acte de acuzare”, „penitențe”.</p> <p>Eul este condamnat de materie pentru că există, ca și conștiința, independent de ea. Logica unui proces firesc de la care pornește discursul liric este abolită, prin incriminarea firescului existenței umane: „Iată-mă condamnat pentru neștiință,/ pentru plictiseală, pentru neliniște,/ pentru nemișcare.”.</p>
Ispășirea pedepsei	<p>Încercarea de a înțelege sentința nedreaptă eșuează, iar eșecul este o sursă a dezamăgirii. Această „stare de spirit” de incapacitate personală de conciliere cu realul, fie el și absurd, marchează un nou conflict, de această dată interior, între individ și sine. Ruptura de real produce o scindare iminentă la nivelul conștiinței.</p>
7	<b>Ultima secvență lirică</b> enunță ispășirea pedepsei, anume așteptarea în sensul unei plieri silite pe elementele realului, pierderea propriei identități și identificarea cu „merele”, „frunzele”, „umbra”, „păsările”.
Limbajul artistic	<p><b>Limbajul artistic</b> se fundamentează pe recurența metaforei: „tribunalul frunzelor”, „tribunalul umbrelor”, „limba sămburilor”, „o încordare a înțeleșurilor”. Elementele realului, „merele”, „frunzele”, „umbrele”, „păsările”, sunt enumerate și personificate și acționează ca un complet de judecată într-un „tribunal”, imaginat la modul metaforic. Mai apar în text epitete, „rotunde”, „aeriene”, „subțiri”, „răcoroase”, „gri”, „perpetuă”, enumerația, inversiunea, repetiția, toate acestea conferind ambiguitate limbajului poetic.</p>
8	<b>Procedeele neomoderniste</b> , evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin prezența mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă și <b>prozodia</b> , care nu respectă rigorile formale; rima și măsura variază, iar ritmul se află în concordanță cu trăirile sufletești ale eului; este folosită și tehnica modernă a ingambamentului.
9	
Elemente de prozodie	
10	
Încheiere	„Elegiile alcătuiesc o nesfârșită lamentație a imperfecțiunii, tânjirea după unitatea pierdută sau imposibilă a ființei.”. (Lucian Raicu)



Varianta propusă:

## Către Galateea

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține neomodernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1  
Definirea  
curentului  
literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șazecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică. Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

2  
Încadrarea în  
epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șazeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii”, urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor”, dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuind „un cosmos al vorbirii”.

Tematica  
poemelor

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism”, după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

3  
Enunțarea  
temei

Poezia „Către Galateea” aparține volumului de versuri intitulat „Dreptul la timp”, apărut în 1965. Tema ei admite două accepțiuni: **artă poetică**, în care este prezentat creatorul în raport cu opera sa, și **poezie de dragoste**, sub forma unui elogiu adresat persoanei iubite.

4  
Geneză

Creația lirică se fundamentează pe cunoscutul mit al lui Pygmalion, îndrăgostit de creația sa, Galateea, la care face referire titlul poeziei, construită ca o confesiune a sinelui, un monolog adresat ființei unice.

Numele ei face trimitere la interpretarea în manieră originală a mitului lui Pygmalion, sculptorul care s-a îndrăgostit de statuia de fildeș pe care însuși o făurise și care întruchipa un personaj feminin, numit Galateea. Mitul ilustrează procesul idealizării propriei creații, pentru care personajul masculin este atât creator, cât și receptor, dar dezvăluie, în același timp, latura narcisistă a artistului. Idealul fiecăruia este rezultatul unor reprezentări interne imposibil de găsit în exterior; de aceea, Pygmalion o modelează pe Galateea conform propriilor sale dorințe, ea întruchipând perfecțiunea, care îl subjugă pe deplin pe artist.

5 Ideea centrală	Poezia stănesciană este concepută ca un cântec de slavă al iubirii și, implicit, al creației. Stănescu reface mitul, transferându-i semnificația din timpul arhaic către prezent, slăvind, de fapt, perfecțiunea în artă, identificabilă cu prototipul iubitei ideale. Artistul își atribuie astfel puteri demiurgice, câștigând, prin creație „dreptul la timp”.
6 Elemente de construcție	Ea este alcătuită din trei unități strofice, prima având șapte versuri, iar următoarele două, câte nouă versuri, care corespund secvențelor lirice, construite pe baza simetriei: fiecare dintre ele debutează cu o marcă a prezenței eului liric în text, anume verbul de cunoaștere, „știu”, și se încheie cu leitmotivul nașterii. Între cele două granițe se desfășoară o aventură inițiativă unică, care cuprinde întreg universul supus creației.
Ipostaza demiurgică	Prima secvență lirică se constituie ca o adresare directă către iubita-creație și are drept incipit verbul „a ști”, la persoana întâi, singular, marcând capacitatea absolută a creatorului de a o cunoaște. Eul liric, precum Demiurgul, este omniscient în raport cu opera sa, cunoscând întregul univers pe care aceasta îl definește, alcătuit din elemente concrete îmbinate cu abstracțiuni: „toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile/ și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău/ ce cutremur au și ce culoare anume,/ și mersul tău,/ și melancolia ta, și sprâncenele tale,/ și bluza ta, și inelul tău, și secundă”.
Amplificarea cunoașterii	Situția privilegiată de a cunoaște totul în raport cu iubita-creație, dincolo de spațiu și timp, generează implorarea acesteia de a redefini sensul inițial al existenței lui. Gestul îngenuncherii pe piatră denotă suferința celui care dorește să fie născut de către propria sa creație: „genunchiul mi-l pun în pietre/ și mă rog de tine,/ naște-mă”. Simbolul pietrei care ascunde capodopera este recurent în lirica stănesciană, exemplificând capacitatea profundă a autorului de a materializa abstractul.
Idealizarea iubitei-creație	În cea de-a doua secvență lirică se produce o amplificare a cunoașterii, generată de lărgirea universului creației, care devine atotcuprinzătoare. Procesul cunoașterii prin iubire dă naștere unei ființe feminine care poate fi identificată atât cu elemente cunoscute, cât și cu cele neinventate încă: „știu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape -/ după-amiaza, după-orientul, dincolo-de-marea... / și tot ce e dincolo de ele,/ și atât de departe, încât nu mai are nici nume.” Pornind de la noțiuni familiare, creatorul ajunge la denumiri paradoxale, alcătuite într-un limbaj specific stănescian. Astfel, cunoașterea se întoarce la origini, la începuturile lumii, la ideea de increat, care precede cuvântul. Finalul secvenței reia motivul pietrei-altar de rugăciune pentru eu, care tinde să se identifice, prin comuniune, cu materia personificată.
	Ultima secvență lirică continuă monologul adresat prin aceeași atitudine demiurgică față de femeia-creație, prin îmbinarea particularului cu generalul. Iubita devine o reproducere a macrocosmosului în planul uman. Astfel, se derulează un proces de cedare a specificului între aceasta și universul înconjurător, elementele naturii, „copacii”, „râurile”, devenind, metaforic, părți componente ale trupului ei și proiectând-o în eternitate: „știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine./ Bătaia inimii care urmează bătaia ce-o auzi,/ sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui/ copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,/ râurile - mișcătoare umbre ale sângelui tău”.
	Gestul îngenuncherii pe altarul creației se modifică semnificativ prin identificarea eului creator cu piatra însuflețită: „și pietrele, pietrele - umbre de piatră ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,/ naște-mă. Naște-mă.” Repetarea cererii cu valoare de imperativ, „naște-mă”, accentuează dorința eului de a renaște prin intermediul creației sale cu valoare perenă.
	Nucleul ideatic al poeziei este reprezentat de paradoxul nașterii creatorului prin intermediul creației și reliefează comuniunea puternică între cei doi, care alcătuiesc o unitate indestructibilă, renăscându-se unul pe celălalt la infinit.

- Poezia devine astfel un elogiu închinat iubirii - cale de cunoaștere, singura modalitate prin care spiritul poate atinge nemurirea.
- 7 **Procedee neomoderniste** **Procedeele neomoderniste** prin care se remarcă poezia sunt: adâncirea lirismului în subiectiv, tematica existențială, ambiguitatea limbajului, metaforele insolite, actualizarea mitului creatorului, viziunea originală asupra creației, dar și prozodia.
- 8 **Limbajul artistic** **Limbajul artistic** este redat de prezența metaforelor surprinzătoare, uneori paradoxale: „după-amiază, după-oriizontul, dincolo-de-marea”, „copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,/ râurile - mișcătoare umbre ale sângelui tău/ și pietrele, pietrele - umbre de piatră ale genunchiului meu”. La nivelul întregii poezii este evidentă gradația ascendentă, prin acumularea elementelor până la accentuarea rugii finale cu valoare imperativă.
- Elemente de prozodie** **Prozodia** se află în concordanță cu ideea centrală a poeziei, anume relația indestructibilă dintre creator și opera sa. Astfel, strofele sunt inegale, versurile sunt libere, iar măsura și ritmul variază.
- 9 **Încheiere** „Către Galateea” este o artă poetică în care „artistul cunoaște («știe»), iar opera naște totul - copacii, râul, pietrele - lumea înconjurătoare numai prin intermediul artistului care se oferă ca model lumii umanizând-o, jertfindu-se pentru a face piatra să-i semene.” (Ștefania Micu)

Varianta propusă:

## Poveste sentimentală

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține neomodernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

- 1  
Definirea  
curentului  
literar  
  
Trăsături ale  
curentului  
  
2  
Încadrarea în  
epocă  
  
Trăsături ale  
liricii  
  
3  
Apariția  
  
4  
Enunțarea  
temei  
  
5  
Semnificația  
titlului  
  
6  
Elemente de  
structură
- Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.
- Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.
- Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, aparținând literaturii postbelice și încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii”, urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor”, dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuiind „un cosmos al vorbirii”.
- Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism”, după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.
- Poezia „Poveste sentimentală” face parte din cel de-al doilea volum de versuri stănescian, intitulat „O viziune a sentimentelor”, publicat în 1964. Apariția acestuia inițiază o aventură a cunoașterii totale, pe cale senzorială. Noțiunea abstractă, iubirea, coboară în concret, devenind palpabilă. Ștefania Micu afirma că „Nichita Stănescu este la noi primul poet al sentimentului lucid, al exprimării premeditate a stării de fericire conștientă”.
- Tema poeziei este iubirea, sentiment care, prin cuvânt, poate iniția o cosmogonie. Textul liric se constituie ca o meditație asupra iubirii și asupra cuvântului.
- Titlul proiectează discursul liric în imaginar, sugerat de cuvântul „poveste”, și sintetizează ideea centrală, anume capacitatea pe care o au sentimentele de a instaura un univers aparte.
- Poezia este alcătuită din optsprezece versuri, care pot fi structurate în trei secvențe lirice.
- Incipitul textului, introdus prin locuțiunea adverbială „pe urmă”, oferă impresia continuării unui discurs anterior, pe tema iubirii, și prezintă un moment de maximă intensitate a poveștii de dragoste: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.” Această primă secvență se axează pe prezența a două ipostaze lirice, numite „eu” și „tu”, prin mărci pronominale specifice; aceste ipostaze par a reface starea de

## Ipostaze lirice

grație a iubirii cuplului primordial. Îndrăgostiții trăiesc o aventură ontologică, plasându-se de o parte și de cealaltă a timpului coborât în concret și manifestând intenția de a-l transforma într-o coordonată subiectivă propice apropierii eterne dintre cele două principii: „Eu stăteam la o margine-a orei/ tu - la cealaltă”. Comparația inedită „ca două toarte de amforă” face o trimitere subtilă către Antichitate și către originile omenirii și totodată exprimă ideea formării unui cuplu indestructibil, ca și cel adamic.

## Cuplul primordial

## Motivul cuvântului

A doua secvență lirică se axează pe valențele afective ale comunicării dintre îndrăgostiți prin intermediul cuvântului, un motiv specific al liricii stănesciene. Distanța imaginară dintre „el” și „ea” este abolită prin posibilitatea de a folosi acest vehicul de comunicare, prin care cei doi își împărtășesc gândurile. Acesta devine leitmotivul poeziei, ca axă generatoare a noului univers al iubirii spirituale. Coborât în concret, se constituie ca principiu de bază al creației, liantul dintre cunoaștere la nivelul aparenței, al privirii, care tinde către esență, prin comunicarea la nivel sufletească.

## Coborârea abstractului în concret

Eul liric, copleșit de emoția unei stări de spirit unice, potențate prin cuvânt, se ancorează puternic în realitate, luând-o în stăpânire și subordonând-o fanteziei, prin percepția exactă a efectelor concrete ale vorbelor, capabile să încline iarba în cădere: „îmi lăsam un genunchi/ iar cotul mi-înfieam în pământ”. Contemplația este starea prielnică unei noi geneze aflate sub semnul iubirii. Ampla comparație sugestivă, „să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt/ ca pe sub laba unui leu alergând”, are la bază un procedeu recurent în lirica stănesciană, anume capacitatea imaginativă de a coborî abstractul în concret.

## Refacerea genezei universului

În cea de-a treia secvență, „cuvintele”, precum păsările, traversează distanța dintre îndrăgostiți, anulând-o la nivel spiritual, iar împlinirea sentimentelor prin intermediul acestora le conferă celor doi forța primară de a reface geneza universului. Ele se află astfel în relație cu Logosul biblic, creând o lume nouă, populată de El și Ea, membrii cuplului etern, care fundamentează originea omenirii: „și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut/ structura materiei, de la-nceput”. Universul creat prin puterea cuvântului, izvorât din iubirea eternă, capătă caracter de generalitate exprimând capacitatea umană de a crea teritorii imaginare proprii.

7

## Procedee neomoderniste

În ansamblu, poezia este un discurs liric cu accente epice, sugerate de cuvântul „poveste”, din titlu, care proiectează în imaginație procesul comunicării prin cuvânt.

Procedeele neomoderniste, evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezentei eului liric în text, tema de factură existențială a iubirii-creație, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă și prozodia.

8

## Limbajul artistic

Din punctul de vedere al limbajului artistic, se remarcă forța de sugestie a metaforei („toarte de amforă”, „stăteam la o margine-a orei”, „Vârtejul lor putea fi aproape zărit”, „căderea vreunui cuvânt”, „într-un vârtej aproape văzut”), precum și comparația amplă, prin care abstractul coboară în concret.

9

## Încheiere

Reprezentant al generației sale, Nichita Stănescu se definește prin creație, pe care o consideră esența vieții, afirmând că „poezia nu este numai artă, este însăși viața, însuși sufletul vieții”, iar criticul literar Eugen Simion considera lirica stănesciană „poezia poeziei”, remarcă prin care se accentuează interiorizarea profundă a stării de grație a creatorului.



Varianta propusă:

## Cu o ușoară nostalgie

1. Evidențiază tema și viziunea despre lume într-un text poetic studiat.

2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că un text poetic studiat aparține neomodernismului.

1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

- |                        |                                     |  |
|------------------------|-------------------------------------|--|
| 1                      | <b>Definirea curentului literar</b> | Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.  |
| Trăsăturile curentului |                                     | Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului. |
| 2                      | <b>Încadrarea în epocă</b>          | Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, aparținând literaturii postbelice și încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii”, urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor”, dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuind „un cosmos al vorbirii”.  |
| Trăsături ale liricii  |                                     | Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism”, după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.   |
| 3                      | <b>Apariție</b>                     | Poezia „Cu o ușoară nostalgie” aparține celui de-al doilea volum de versuri stănescian, intitulat „O viziune a sentimentelor”, publicat în 1964. Apariția acestuia inițiază o aventură a cunoașterii totale, pe cale senzorială. Noțiunea abstractă, iubirea, coboară în concret, devenind palpabilă. Ștefania Micu afirma că „Nichita Stănescu este la noi primul poet al sentimentului lucid, al exprimării premeditate a stării de fericire conștientă”.  |
| 4                      | <b>Enunțarea temei</b>              | Poezia se constituie ca o prezentare subiectivă a vârstei fericite, aceea a tinereții și a primelor elanuri sufletești, „vârsta de maximă revelație” sau „adolescența sufletească”, așa cum însuși o definea autorul. Ea este rememorate prin prisma omului matur și de aceea capătă accente nostalgice. Tema poeziei este, așadar, adolescența, starea de grație a descoperirii lumii înconjurătoare.   |
| 5                      | <b>Semnificația titlului</b>        | Titlul sintetizează ideea centrală a textului, cu care se află într-o strânsă legătură și exprimă sentimentul de melancolie declanșat de amintirea vârstei adolescenței. Epitetul „ușoară”, antepus nucleului nominal, conferă o notă de resemnare în raport cu trecerea implacabilă a timpului.   |

6  
Elemente de  
structură

Poezia este alcătuită din trei unități strofice, două catrene și un cîntec. În secvențe lirice și poate fi structurată pe două planuri: trecutul subiectiv al rememorării, marcat morfologic prin utilizarea timpului imperfect și planul prezentului nostalgic.

Înseninarea  
spirituală

În incipitul poeziei sunt utilizate corelativele „cu cât... cu atât”, prin care se marchează o relație de simultaneitate între două fenomene antitetice: „Cu cât se-nsera peste arborii rari,/ cu atât începeau să lumineze mai tare/ inimile noastre de hoinari”. În mod paradoxal, prin intermediul metaforei, inserarea din planul exterior, obiectiv, implică o iluminare a sufletului, a planului interior, subiectiv. Înseninarea spirituală este, de fapt, rezultatul traversării unei stări de grație, specifică „vârstei de aur a dragostei”, definită prin ancorarea profundă în ideal. Pronumele posesiv de persoană întâi, plural, este o marcă gramaticală a prezenței eului liric în text, eu integrat însă unei colectivități, anume aceea a tinerilor, definiți prin apelativul „hoinari” și printr-o sintagmă metaforică, „căutătorii pietrei filosofale”. În sens denotativ, „piatra filosofală” este o substanță legendară în aur. De asemenea, era considerată și panaceu, licoare care avea puterea de a vindeca toate bolile și de a dăruia tinerețe veșnică. În textul poetic, aceasta reprezintă un simbol al permanentei regenerări, al ancorării neconținute în idealul care se constituie ca o sursă inepuizabilă a vieții.

Elanul  
adolescenței

A doua secvență lirică debutează cu o generalizare accentuată prin repetiție: „totul”, „absolut totul”. Vârsta adolescenței, similară „pietrei filosofale”, are proprietatea de a metamorfoza universul înconjurător „în aur”, prin refacerea genezei acestuia și conferind materiei valențe noi, privilegiate, ancorate în eternitate. Printr-un procedeu specific stănescian, noțiunile, care țin de sfera abstractului, „cuvintele”, „privirile”, „aerul”, coboară în concret, se materializează sub impulsul nestăvilit al vârstei; „aerul” devine astfel un teritoriu subiectiv al trăirilor intense, iar plutirea și înotul semnifică o deplasare sufletească spre aflarea idealului.

Eternizarea  
tinereții

Cea de-a treia secvență lirică reliefează valența unui timp subiectiv, dilatat, care tinde spre nemurirea clipei, spre eternizarea stării de grație adolescente: „Clipele erau mari ca niște lacuri/ de câmpie,/ și noi nu mai conteneam traversându-le.”. Sondarea coordonatelor temporale supuse în totalitate afectului pare nesfârșită, iar „ora” personificată, coborâtă deci în concret, consimte sărbătorii sufletului, purtând „o coroană de nori, liliachie”.

Amintirea  
nostalgică

Ultima secvență lirică este o interogație retorică, prin care se schimbă total registrul anterior, al trecutului mirific, acesta fiind înlocuit de prezentul amintirii nostalgice a eului liric: „Ți-aduci aminte suflete de-atunci, tu, gândule?”. „Sufletul” și „gândul”, sentimentele și rațiunea, poartă amprenta eternă a clipei magice ale adolescenței.

Poezia stănesciană „Cu o ușoară nostalgie” este reprezentativă pentru prima etapă a liricii autorului, în care amintirea timpului magic al sufletului, adolescența, deși iremediabil pierdut, nu este o „rană dureroasă”, ca în următoarele volume, ci rămâne o rememorare senină a bucuriei specifice unei vârste prețioase, „de aur”.

7  
Procedee  
neomoderniste

Reperle neomoderniste ale textului sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială a adolescenței, care generează lumi noi, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă, utilizarea simbolului cultural al „pietrei filosofale” și prozodia inovatoare.

8  
Limbajul  
artistic

Din punctul de vedere al limbajului artistic, se remarcă prezența metaforei, care, alături de celelalte figuri de stil, conferă textului poetic ambiguitate. Cele două coordonate ale timpului, subiectiv și obiectiv, sunt marcate morfologic prin timpuri verbale, imperfectul și prezentul.

9  
Încheiere

Referitor la lirica stănesciană de tinerețe, criticul literar Daniel Dumitriu subliniază conexiunea profundă dintre amintirea adolescenței, iubire și creație: „Descoperind «vârsta de aur a dragostei», Nichita Stănescu descoperă «vârsta de aur a cuvântului» și, implicit, a poeziei.”.

Definirea curentului literar	<p>Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.</p> <p>Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.</p>
Trăsăturile curentului	
Încadrarea în epocă	<p>Originar din sudul Basarabiei, Leonid Dimov aparține literaturii române postbelice, integrându-se Grupului oniric, constituit spontan, în 1970. Coordonatele liricii sale exprimă intenția de a reordona lumea înconjurătoare după legile visului, remarcându-se prin lipsa logicii și originalitate absolută.</p>
Apariție	<p>Poezia „Vis cu bufon” aparține volumului „Carte de vise”, păstrând coordonatele onirice ale liricii lui Dimov. Visul, înfruntarea de imagini din timpul somnului, care oferă o compensație întâmplărilor sau gândurilor din starea de veghe, devine realitate; imaginarul ia astfel locul realului. „Bufonul”, figura centrală a poeziei, poate corespunde, în contingent, poetului, creatorului de artă, capabil să înnobileze spiritul uman; astfel, poezia se încadrează <b>artelor poetice</b>.</p>
Ideea centrală	<p>Poezia are <b>trei secvențe lirice</b> prin intermediul cărora cititorul e introdus în lumea discontinuă, plină de inadvertențe, proprie <b>imaginarului poetic</b>: prezentarea amănunțită a cadrului aventurii onirice, aventura propriu-zisă sau „visul cu bufon”, urmările benefice ale acestei apariții bizare.</p>
Încadrarea într-o tipologie	<p>Incipitul poeziei fixează <b>coordonatele temporală</b> („în laptele dimineții”) și <b>spațială</b> („orașul climateric, cu însușiri alpestre”). De la cadrul general se trece la focalizarea pe detalii: cofetăria, vitrinele înșesate cu prăjituri. „Explozia” acestora din urmă trădează o poftă nestăvilită de dulciuri, imposibil de satisfăcut deoarece acestea „piereau într-un glob de lumină” colorat în funcție de tipul de prăjitură: „de ciocolată”, „de căpșuni” sau „cu fistic”. Cromatica acestora variază de la întunecat către roz, verde și galben, marcând evoluția de la coșmar către o împlinire onirică.</p>
Elemente de structură	<p>A <b>doua secvență lirică</b> se deschide cu pronumele personal de persoana întâi „eu”, marcă a <b>prezenței eului liric</b> în text, completată de persoana întâi a verbului („mă gândeam”). Discursul devine <b>subiectiv</b>, iar gândurile triste, „la moarte”, sunt o urmare a imposibilității de a devora minunile dulci prezentate anterior. Dominanta vizuală este completată de cea auditivă: <b>starea de reverie</b> a eului liric creează o altă compensație imaginară, introdusă prin clinchete de clopoței. „Bufonul unui rege mort cu zile” este o plăsmuire a fanteziei, un alter-ego pentru cel care meditează la probleme existențiale.</p>
Imaginea visului	<p>Apariția stranie este prezentată detaliat: un bufon confecționat din catifea, „un vulpoi de cârpă”, o întruchipare a obiectualității și totuși, paradoxal și metaforic, „o filosofie”, reprezentând complexitatea. Deși în aparență nu prezintă niciun fel de importanță, în esență el este indispensabil lumii, care doar „se făcea” că nu-l știe.</p>
Starea de reverie a eului liric	
Apariția bufonului	

Acțiunile lui par simple giumbușlucuri: „se strâmbă-n spate”, „presăra boare tulbure pe lingurițele plate”; totuși, bufonul e capabil să creeze o stare sufletească unică, aceea de împlinire și de împăcare cu sine.

Efectul benefic  
al aventurii  
onirice

Ultima secvență lirică prezintă efectul benefic al aventurii onirice: compensația imposibilității inițiale de a devora prăjiturile mult-râvnite. Revine enumerarea, particularizând tipurile de prăjituri: cataifuri, baciavale, rulade, bezele, pișcoturi. Gândul la moarte se transformă în dorința de viață concretizată în pofta hiperbolică de „dulciuri”: „să mănânc în cascade”, „înghițeam în neștire”.

Procedeul hiperbolizării e folosit și în descrierea celui care nu se mai satură mâncând: „creșteam, mă umflam ca un aerostat”, fiind pasibil de niște boli în ton cu alimentele ingurgitate: „bube dulci și diabet zaharat”, ceea ce însă nu îi stăvilește pofta de viață. Întreg universul din vis devine un produs de cofetărie menit să „îndulcească” existența umană: „Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie/ La masa pătrată din cofetărie”.

Încheiere

Lirica lui Dimov se remarcă prin originalitatea debordantă, constituindu-se ca un vis existențial, cu obiecte mărunte prezentate detaliat, cu apariții spectaculoase, cu prezentări amănunțite de cadre, anticipând prin noutatea viziunii lirica postmodernistă.

Varianta propusă:

## O motocicletă parcată sub stele

Definirea curentului literar	Postmodernismul se manifestă în literatura română începând cu Generația optzecistă exprimând un tip original de a scrie, definit de criticul literar Eugen Simion astfel: „O poezie comunicativă, biografică, realistă [...] o poezie a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică «prozaismul», invenția lexicală a străzii.”
Trăsăturile curentului	Ideologia curentului literar cuprinde următoarele puncte esențiale: refacerea raportului cu realitatea, promovând poezia care coboară în stradă, utilizarea procedeelor tipice (colajul, intertextualitatea, metatextualitatea), renunțarea la constrângeri de factură modernistă, extinderea epicului asupra poeziei, diminuarea rolului metaforei, abordarea unei noi specii literare, anume poemul-standard optzecist, amplificarea rolului lectorului, care devine martor și colaborator al creatorului în vederea redactării textului.
Încadrarea în epocă	Mircea Cărtărescu este cel mai de seamă poet optzecist de factură postmodernistă, supranumit de către Eugen Simion, „liderul noii generații de poeți”. Mediul său de inspirație este profund biografic, fiind reprezentat de realitatea înconjurătoare, pentru că „totul” poate deveni poezie. Manifestă, de asemenea, predilecție pentru poemul cuprinzător, ironic, imaginativ, care nu respectă canoanele punctuației și ortografiei.
Apariție	Poemul „O motocicletă parcată sub stele” face parte din volumul de versuri intitulat sugestiv „Totul” și publicat în 1985.
Semnificația titlului	Titlul său este amplu și sugerează comuniunea dintre planul obiectual, al motocicletei, „protagonista” poemului, și cel cosmic, al aspirațiilor acestuia către împlinire superioară.
Enunțarea temei	Tema creației este reprezentată de aspirația către sentimentul iubirii și imposibilitatea concilierii dintre materie și spirit.
Elemente de construcție	Amplul poem se constituie ca un <b>monolog al aspirației</b> , ironic și, pe alocuri, <b>parodic</b> . Este compus din <b>trei secvențe lirice</b> , redând punctul de vedere al unui vehicul personificat.
Afirmarea sinelui	Prima <b>secvență lirică</b> debutează ex abrupto cu afirmarea sinelui: „sunt o motocicletă parcată sub stele”. Reperele spațiale trădează un mediu citadin, familiar, compus din „vitrina magazinului”, „gang”, „vreo două tuburi catodice ghivece cu asparagus și cactuși, rafturi de cornier înțesate de carcase de televizor, casete AGFA și cabluri”. Motivul singurătății se împletește cu cel al aspirației, cosmicul „galaxiilor” se reflectă prin „oglindea retrovizoare” în planul terestru amplificând nostalgia absolutului.
Motivul singurătății	Fundamentul alegoric al poemului exprimă, în linii generale, dorința obiectului metalic de a experimenta stări sufletești specific umane, care să culmineze cu sentimentul iubirii. Interogația retorică „cum poate fi cineva liber când e făcut din celule?” denotă latura trecătoare a umanului, în raport cu materialul rezistent din care aceasta este fabricată; aparenta neînțelegere derivă din inocența obiectuală în ceea ce privește eternitatea spiritului uman, care îi conferă libertate nebănuită.
Experimentarea umanului prin iubire	A doua <b>secvență lirică</b> prezintă metamorfozarea nostalgiei în dorința aprigă de a experimenta umanul prin iubire, motocicleta transferând în plan oniric scenariul



erotic creat ad-hoc: „mi-e sete de dragoste, dacă aş putea iubi măcar ~~un~~ stecker cu prelungitor din vitrina asta./ mi-aş luneca degetele pe pielea lui de plastic alb, dac-ar vrea/ şi dac-aş avea degete, dac-aş putea să trăiesc/ măcar şi în câmpul bioelectric al cactusului...”.

Imposibilitatea  
concilierii  
materialului cu  
umanul

Ultima secvenţă lirică prezintă accente triste, reliefând suferinţa imposibilităţii de conciliere a umanului cu materialul. Previziunile sumbre asupra sfârşitului său se împletesc cu repetabilitatea destinului de o zi, în care aceasta o să-şi îndeplinească menirea; utilitatea sa practică poate echivala doar la nivel oniric cu manifestările sentimentelor umane cele mai profunde.

Procedee  
postmoderniste

Poemul se remarcă prin prezenţa **elementelor de factură postmodernistă**, cum ar fi: ironia, parodia, elementele onirice, alegoria, imixtiunea cuvintelor nepoetice, ortografia şi punctuaţia, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenţia cititorului; poemul apare astfel ca o înşiruire de gânduri, accentul căzând pe acţiune, generată de frecvenţa verbală. Cuvintele nepoetice sunt ingenios plasate într-o lirică a cotidianului: „formol”, „şurubelniţă”, „viermi”, „carcasă”, „liţă”, „bobine”, „sârmă” etc.; utilizarea acestora accentuează valoarea de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

Încheiere

În concluzie, poemul se încadrează „poeziei concretului”, după cum nota Eugen Simion, fiind un text reprezentativ pentru lirica postmodernistă.

Varianta propusă:

## Ciocnirea

**Definirea  
curentului  
literar**

Postmodernismul se manifestă în literatura română începând cu Generația optzecistă exprimând un tip original de a scrie, definit de criticul literar Eugen Simion astfel: „O poezie comunicativă, biografică, realistă [...] o poezie a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică „prozaismul”, invenția lexicală a străzii.”

**Trăsături ale  
curentului**

Ideologia curentului literar cuprinde următoarele puncte esențiale: refacerea raportului cu realitatea, promovând poezia care coboară în stradă, utilizarea procedeelor tipice (colajul, intertextualitatea, metatextualitatea), renunțarea la constrângeri de factură modernistă, extinderea epicului asupra poeziei, diminuarea rolului metaforei, abordarea unei noi specii literare, anume poemul-standard optzecist, amplificarea rolului lectorului, care devine martor și colaborator al creatorului în vederea redactării textului.

**Încadrarea în  
epocă**

Mircea Cărtărescu este cel mai de seamă poet optzecist de factură postmodernistă, supranumit de către Eugen Simion, „liderul noii generații de poeți”. Mediul său de inspirație este profund biografic, fiind reprezentat de realitatea înconjurătoare, pentru că „totul” poate deveni poezie. Manifestă, de asemenea, predilecție pentru poemul cuprinzător, ironic, imaginativ, care nu respectă canoanele punctuației și ortografiei.

**Enunțarea  
temei**

Poemul „Ciocnirea” aparține volumului „Totul”, publicat în 1985. Tema acestuia este iubirea, contopirea celor doi îndrăgostiți într-o singură ființă, amintind de motivul androgenului.

**Semnificația  
titlului**

Titlul este frapant și denumște metaforic momentul care anticipează comuniunea perfectă dintre ei și ea, membrii cuplului, prin care se atinge perfecțiunea.

**Elemente de  
construcție**

Poemul are o **structură epică amplă**, care prezintă o realitate distorsionată în manieră metaforică. Dorința de comunicare dintre îndrăgostiți poate învinge orice obstacol, poate sfida legile logicii, poate replămădi universul înconjurător. Cadrul aventurii erotice este Bucureștiul, un spațiu real proiectat în imaginar.

Discursul liric debutează ex abrupto, cu literă mică, printr-o referință temporară vagă: „într-un târziu”, ceea ce denotă faptul că dorința de comunicare cu iubita este mult anterioară punerii ei în practică. Telefonul, cel mai la îndemână mijloc de a comunica al epocii contemporane, este personificat: „telefonul murise/ receptorul duhnea a formol”. Din cauză că legătura stabilită prin intermediul său cu lumea exterioară este precară și obiectul în sine fusese nefolosit, utilizarea sa imediată e imposibilă. Eul liric încearcă o restabilire a legăturii cu lumea exterioară într-un mod cât se poate de banal, cu ajutorul șurubelniței. Viermii, păianjenii și furnicile, vietățile care populează spațiul imaginar, reprezintă degradarea iremediabilă a singurului mijloc de comunicare cu persoana iubită.

În mod ingenios și în planul fanteziei, eul liric se folosește de „șnurul împletit” al telefonului pentru a apropia cartierul ei de cartierul lui. Spațiul familiar, reprezentat de locuri cunoscute din București („c. a. rosetti”, „consiliul popular”, „foișorul de foc”, „strada latină”), este modificat după bunul plac al îndrăgostitului a cărui putere onirică echivalează cu cea a unui Demiurg, capabil să refacă realitatea înconjurătoare.

„Ciocnirea” dintre cei doi se petrece fulgerător și spectaculos: „geamă se plezniră cu zgomot”; contactul vizual este urmat de atingere până la identificarea unuia cu celălalt într-o comuniune perfectă: „ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne șira spinării.”.

Imaginea finală, anume „păienjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru”, face referire la o temă literară consacrată: **lubirea care eternizează spiritele**. Cei doi – contopiți androgenic într-o singură ființă – trec împreună chiar și pragul morții.

#### Considerații stilistice

Remarcăm **ortografia și punctuația** poemului, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenția cititorului; poemul apare astfel ca o înșiruire de gânduri, accentul căzând pe acțiune, generată de frecvența verbală.

La acestea se adaugă utilizarea cuvintelor total nepoetice, ingenios plasate într-o **lirică a cotidianului**: „tuburi catodice”, „cilindri”, „prelungitor”, „liță” etc; utilizarea acestora accentuează valoarea de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

#### Încheiere

Poemul „Ciocnirea” se încadrează „**poeziei concretului**”, a denotației, a realului, fiind reprezentativă pentru lirica postmodernistă.

## Mihail Kogălniceanu - „Dacia literară”

Varianta propusă: **Alexandru Lăpușneanu**  
de Costache Negruzzi

Evidențiază ideologia Daciei literare cu referire la unul dintre textele studiate.

Epoca pașoptistă	<p>Perioada cuprinsă între anii 1830 și 1860, în care s-a desfășurat o intensă activitate culturală, este cunoscută în literatură sub denumirea de <b>epoca pașoptistă</b>. Pașoptismul are o deosebită contribuție la dezvoltarea întregii societăți românești, depinzând de un eveniment istoric marcant, anume Revoluția de la 1848.</p> <p>Această perioadă are meritul de a implementa scrisul în limba română, prin apariția primelor reviste de răspândire a culturii române: „Curierul românesc”, editată de Ion Heliade-Rădulescu, „Albina românească”, apărută sub îndrumarea lui Gheorghe Asachi, „Gazeta de Transilvania”, editată de George Barițiu.</p> <p>Reprezentanții de seamă ai acestei mișcări culturale sunt: Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, în Moldova, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu, în Țara Românească, Timotei Cipariu, George Barițiu, Andrei Mureșanu, în Transilvania.</p> <p>Principalul deziderat al mișcării este reprezentat de <b>dorința comună a oamenilor de cultură de a dezvolta o literatură a tuturor românilor, exprimată în limba națională</b>, aspirând în vederea realizării unității culturale, care precede unitatea națională. Scrierile acestei epoci marchează începutul manifestării <b>romantismului</b>, într-o manieră specifică, denumită <b>preromantism</b>, realizându-se astfel o punte importantă către universalitate.</p> <p>La 30 ianuarie 1840 apare, la Iași, revista „Dacia literară”, sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu. Ea se dorește a fi o publicație literar-artistică în scopul promovării tinerelor talente și care să impună norme de departajare pentru creațiile literare existente. Prin intermediul acestei reviste, Mihail Kogălniceanu îndreaptă pe căi noi literatura română, facilitând apariția curentului național-popular, o formă particulară, autohtonă a romantismului.</p> <p>Primul număr al revistei debutează cu articolul-program intitulat „<b>Introducere</b>”, semnat de Kogălniceanu. Autorul subliniază, mai întâi, aportul valoros la dezvoltarea culturii și literaturii, al ziarelor „Curierul românesc” (Țara Românească) și „Albina românească” (Moldova) și al suplimentului „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (Transilvania), dar, spune el, „tustrele au mai mult sau mai puțin o coloră locală”. Era deci necesară apariția unei reviste care să se îndeletnicească „numai cu literatura națională [...] fie din orice parte a Daciei”.</p> <p>În continuare, Kogălniceanu fixează principalele coordonate pe care le promovează revista. În primul rând, susține <b>creșterea interesului pentru o literatură bazată pe „compuneri originale”</b>, alcătuită din creații românești „fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune”, încurajând astfel toți scriitorii din regiunile românești.</p> <p>Revista luptă pentru <b>unitatea de limbă și literatură pentru toți românii</b>: „Așadar foaia noastră va fi repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa și cu chipul său.”.</p>
„Dacia literară”	
„Introducere”	
Coordonatele fixate de Mihail Kogălniceanu	

De asemenea, **combate imitațiile** din alte literaturi pentru că „**dorul imitației** s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi **duhul național**”; **condamnă, de asemenea, traducerile mediocre**: „traducțiile nu fac o literatură”, ci sunt „**ucigătoare a gustului original**”.

Din nevoia acută de originalitate, autorul sugerează **bogate surse de inspirație autohtone**: **trecutul, folclorul, natura**: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice pentru ca să putem găsi și la noi **sujeturi de scris...**”.

O idee importantă enunțată de Kogălniceanu enunță principiul de bază al **criticii literare**, valorificat ulterior, anume necesitatea unei **forme obiective** în interpretarea creațiilor artistice: „Critica noastră va fi **nepărtinitoare**: vom critica cartea, iar nu persoana”.

Deși existența revistei a fost scurtă fiindcă în luna august 1840 printr-o „**înaltă hotărâre**”, a fost suprimată datorită atitudinii democratice, antifeudale, ea a trăit în continuare în conștiința urmașilor, promovând opere originale create de scriitori consacrați, precum Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi ș.a., și constituind o etapă importantă a începutului literaturii românești.

Țelul suprem al revistei: „O limbă și o literatură comună pentru toți românii” a fost împlinit pentru că noul curent literar lansat de „Dacia literară” cuprinde provinciile românești, iar literatura română cunoaște astfel un nou avânt materializat în creații originale. Chiar titlul publicației și programul ei arată că se realizase o unitate culturală înaintea celei politice.

Ca argument pentru ideile enunțate, Mihail Kogălniceanu publică, în primul număr al revistei, **nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanul”**, scrisă de Costache Negruzzi, afirmând următoarele: „[...] este o operă originală, este inspirată din trecutul istoric, este un model de **nuvelă istorică**”.

Aceasta are drept **sursă de inspirație Istoria națională**, consemnată în cronici, în „**Letopisețul Țării Moldovei**”, în care scriu despre domnitor Grigore Ureche și Miron Costin, dar și în culegerea de legende „**O samă de cuvinte**”, de Ioan Neculce. Negruzzi preia, în special, informațiile despre a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul (1564-1569), pe care se axează legenda a XVII-a din lucrarea lui Neculce: „Și când au purces de la Poartă cu a doua domnie, dzicu să-l fi învățat turcii să taie boierii, să-i slăbească.” Pornind de la aceste date, autorul elaborează o **creație literară originală**, cu subiect de roman.

Evenimentele majore sunt păstrate din consemnările istorice, conferind operei literare caracter veridic. Totuși, Negruzzi se abate de la model, conform cerințelor elaborării unei opere de ficțiune. Personalitatea istorică este transformată în personaj literar al unei opere profund originale, respectând dezideratele enunțate de Kogălniceanu.

Nuvela are ca **temă istoria**, scriitorul prezentând artistic o perioadă agitată pentru Moldova, fixată temporal la mijlocul secolului al XVI-lea, dominată de personalitatea puternică a unui domnitor crud, care a lăsat amprente adânci asupra conștiinței poporului său. **Timpul și spațiul acțiunii** sunt bine precizate, ceea ce conferă un caracter verosimil scrierii.

Din punctul de vedere al **perspectivei narrative**, scrierea se remarcă prin **obiectivitate**, naratorul este **omniscient** și prezintă evenimentele sobru, detașat, la persoana a III-a; inserează totuși **mărci ale subiectivității** dintre care se remarcă, în special, epitelele dezaprobatoare: „**mârșavul curtean**”, „**mișelul boier**”, „**deșănțată cuvântare**”, „**urâtul caracter**”.

Narațiunea se desfășoară **linear prin înălțuirea secvențelor narrative**, în ordine **cronologică**. În ceea ce privește **modurile de expunere**, predomină **dialogul**, care dramatizează acțiunea, oferind, indirect, informații asupra personajelor și înaintând acțiunea. **Narațiunea și descrierea** au o pondere mai mică în economia textului, totuși remarcăm **relatarea faptelor întreprinse de personaj la venirea la domnie**, dar și **pauzele descriptive**, prin care se individualizează personajele prin



detalii sau se prezintă amănunte semnificative despre vestimentație sau despre locații reale, cum ar fi cetatea Hotinului.

Din punct de vedere **compozițional**, nuvela are patru capitole, care corespund **momentelor subiectului**, construite asemenea actelor unei drame, remarcându-se rigurozitatea formală de factură clasică, fiecare dintre ele purtând un motto semnificativ: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...”, „Ai să dai samă, doamnă!...”, „Capul lui Moțoc vrem...”, „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...”. Fiecare dintre motto-uri enunță concentrat ideea centrală a capitolului.

**Expozițiunea și intriga** surprind întoarcerea lui Lăpușneanul în Moldova, cu gândul de a-și reocupa tronul, pierdut în urma uneltirilor boierești, cât și întâlnirea memorabilă cu cei patru boieri și enunțarea dorinței irevocabile de a fi din nou domnitor; **desfășurarea acțiunii** prezintă faptele reprobabile întreprinse de Lăpușneanul pentru a se răzbuna pe boieri, dar și intervenția soției sale; **punctul culminant** constă în uciderea celor 47 de boieri și în pedepsirea lui Moțoc, iar **deznodământul** aduce un binemeritat sfârșit al existenței domnului tiran.

**Incipitul și finalul** textului sunt succinte, apropiate fiind de stilul cronicilor. Scrierea debutează cu referiri la contextul politic care prefațează întoarcerea lui Lăpușneanul, marcând deja dorința de răzbunare a acestuia: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.”

**Finalul** se constituie ca o concluzie obiectivă, așteptată cu nerăbdare de cititor: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La mănăstirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede și astăzi portretul lui și a familiei sale.”

**În prima parte** se prezintă reîntoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul în Moldova, cu ajutor turcesc, în vederea recăștigării tronului pierdut în urma uneltirii boierilor. Mobilul practic este dublat de cel psihologic; fire aprigă, acesta nutrește o dorință puternică de răzbunare împotriva celor care îl umiliseră privându-l de dreptul de a conduce, drept pe care este sigur că îl merită. Boierii se dovedesc din nou a-i sta împotrivă, fapt evident prin întâlnirea cu reprezentanții acestora, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici, încă de când a intrat în țară. Dialogul dintre Lăpușneanul și boieri trădează, încă de la început, conflictul puternic pe care se bazează nuvela. Secvența, construită precum actul unei opere dramatice, dezvăluie animozitățile puternice dintre cele două părți, mascate sub o atitudine diplomatică, protocolară, la început, și manifestată direct către finalul întrevederii.

La finalul dialogului cu cei patru, Lăpușneanul formulează o amenințare grea a cărei punere în practică rămâne doar o chestiune care ține de timp: „Voi mulgeți laptele țării, dar au venit vremea să vă mulg și eu pre voi. Destul, boierii!”

**Capitolul al doilea** dezvăluie adevăratul caracter al protagonistului, naratorul surprinzându-l în ipostaza de domn tiran. Măsurile sale îi îngrozesc pe boieri, căci la cea mai mică abatere, adevărată sau plăsmuită, erau pedepsiți printr-o moarte crâncenă: „Lăpușneanul porunci să împle cu lemne toate cetățile Moldaviei, afară de Hotin și le arse”, „îi despoia de averi”, „îi omorea din când în când”, „la cea mai mică greșală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curții, cu o țidulă vestitoare greșalei lui, adevărate sau plăsmuite și el nu apucă să putrezească, când alt cap îi lua locul”.

Domnitorul se înconjoară de mercenari, „lefecii albanezi, șerbi, unguri, izgoniți pentru relele lor fapte”, și își pune în aplicare planul de răzbunare, la care nutrise cu atâta ardoare.

Mottoul capitolului reproduce vorbele sentențioase ale unei văduve de boier adresate doamnei Ruxanda, în legătură directă cu nelegiuirile înfăptuite de Lăpușneanul. Fire

sensibilă și dreaptă, fiică de boier de viță veche și domnitor, rămâne orfană de mică și este nevoită să se căsătorească cu cel care își dorea să câștige inima poporului, care îl stimase pe fostul domn, Petru Rareș, tatăl acesteia. Ea se vede pătașă la nelegiuirile soțului și este hotărâtă să-i atragă atenția.

Dialogul dintre cei doi accentuează și mai mult antiteza dintre personalitățile lor. Ruxanda dă dovadă de multă diplomatie, încercând să-și convingă soțul că puterea pe care o are trebuie folosită în scopuri nobile, nicidecum meschine, cum ar fi răzbunarea pe boieri: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soț! urmă ea, destul! Ajungă atâta sânge vărsat, atâtea văduvii, atâtea sărimanii! Gândește că măria-ta ești prea puternic și că niște săraci boieri nu-ți pot strica. [...] Judecă că după viață este și moarte și că măria-ta ești muritor și ai să dai seamă!“. Pentru a-și convinge interlocutorul, ea folosește amenințarea primită, pe care și-a însușit-o și o consideră întemeiată. Reacția soțului însă denotă impulsivitate, numind-o „muiere nesocotită“, după care se corijează și urzește inteligent un nou plan pentru a-i distra atenția de la faptele lui. Îi promite că va înceta omorurile, nu înainte de a-i oferi, cu sadism, „un leac de frică“, premeditat deja.

Capitolul al treilea prezintă un episod dramatic al istoriei Moldovei, anume crima colectivă a lui Lăpușneanul, înfăptuită cu ajutorul acoliților săi nevolnici. Ea constă în uciderea a patruzeci și șapte de boieri, din răzbunare personală.

Atmosfera liniștită de la începutul capitolului prefătează gravele evenimente. Lăpușneanul apelează la un viclesug demonic, mergând la biserică, invocând pretextul dorinței de împăcare definitivă cu boierii. Intențiile sale sunt previzibile, căci, deși merge într-un locaș sfânt și e „îmbrăcat cu toată pompa domnească“, ascunde, din precauție, „un mic junghi cu plăsele de aur“ și armură protectoare. Frica sa de confruntare derivă din cunoașterea propriilor intenții criminale asupra boierilor.

Așa-zisa împăcare este sărbătorită printr-un ospăț la curtea domnească, după slujbă, la care sunt invitați boierii. Cu toții, în afară de Spancioș și Stroici (care nu aveau încredere în domnitor), dau curs invitației, dar banchetul ia o întorsătură neașteptată pentru aceștia, transformându-se într-un adevărat măcel.

Punctul de tensiune maximă al capitolului este scena în care se prezintă antiteza dintre reacțiile lui Lăpușneanul, care „râdea“ și cele ale lui Moțoc, speriat de moarte în confruntarea cu domnitorul, „silindu-se a râde ca să placă stăpânului“, dar a cărui teamă se manifesta prin reacții organice: „simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind“. Cei doi privesc măcelul, iar Lăpușneanul așteaptă cu sadism momentul prielnic pentru a se răzbuna pe vornic, iar acesta își așteaptă sfârșitul. Intuiția domnitorului, născută dintr-o inteligență diabolică, nu dă greș, iar norodul, auzind că la curtea domnească se petrec niște fapte grozave, se strânge la porți, reacționând ca un singur individ, trăsătură psihologică surprinsă magistral de autor. Nemulțumirile invocate de aceștia merită o recompensă, iar Lăpușneanul le oferă, la cerere, capul unui boier considerat vinovatul simbolic pentru toate atrocitățile suferite de popor. Personajul colectiv este prezentat pentru prima oară în literatura română, fiind descris în amănunt; inițial, se remarcă prin derută, căci cu toții veniseră la curte „fără să știe pentru ce au venit și ce vrea“, pentru ca, ulterior, să fie manipulați de dorința domnitorului de răzbunare, și de aceea ca mulțimea să îl ceară pe Moțoc, care să ispășească toate păcatele unei conduceri defectuoase. Deruta mulțimii se rezolvă atunci când o voce formulează o cerință pe placul lui Lăpușneanul: „Capul lui Moțoc vrem...“. Boierului i se pare nedrept să se sacrifice la cererea prostimii, a unor oameni simpli, însă vorbele domnitorului denotă dorința sa nestrămutată de a pedepsi toate uneltirile lui Moțoc, dându-i argument chiar propriile vorbe: „Proști, dar mulți, răspunse Lăpușneanul cu sânge rece; să omor o mulțime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat? Judecă dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuși când îmi spuneai că nu mă

vrea, nici nu mă iubește țara.". După ce Moțoc este linșat de popor, mulțimea se împrăstie, ca și când acest gest de cruzime ar fi reprezentat rezolvarea tuturor problemelor.

Cu abilitate și cinism, Lăpușneanul se folosește de popor pentru a scăpa de intrigant și pentru a aduce liniște în rândul supușilor, atingându-și pe deplin scopurile propuse. Trăsăturile personajului principal ies din sfera umanului atunci când acesta construiește, din capetele boierilor, o piramidă în funcție de rangul lor, reprezentând „leacul de frică” pentru soția sa. Ruxanda este copleșită de această imagine macabră, dar și de cruzimea ieșită din comun a soțului; în contrast cu reacția ei, Lăpușneanul jubilează, văzându-și răzbunarea concretizată și dușmanii zăcând morți. Aceste fapte îl încadrează în tipologia demonului fără cusur în rău.

Ultimul capitol prezintă sfârșitul firesc al tiranului, după încă patru ani în care nu mai omorâse niciun boier, așa cum promisese; acesta, chinuit de „friguri”, trăiește drama neputinței de a conduce, dublată de revolta împotriva celor care, spre a-l mai curăța de păcate, îl călugăresc. Amenințările sale se îndreaptă chiar împotriva propriului fiu și a soției, dorindu-și să îi omoare. În această situație-limită, Ruxanda și Mitropolitul Teofan, împreună cu Spancioc și Stroici, care veniseră să-i vegheze sfârșitul, iau decizia de a-l otrăvi, ușurându-i chinurile și curmându-i dorința de a omorî.

Chinurile morții sunt cumplite, iar cei doi boieri savurează momentele cu o bucurie sadică, amplificându-i reacțiile organice prin vorbe tăioase pedepsitoare: „Învață a muri, tu care știai numai a omorî. Și apucându-l amândoi, îl țineau nemișcat, uitându-se la el cu o bucurie infernală și muștrându-l.”.

Domnitorul își dă sfârșitul în chinuri, redate în detaliu de narator, ceea ce conferă o tentă naturalistă scrierii: „Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinții îi scrâșneau și ochii săi sângerați se holbaseră; o sudoare înghețată, tristă a morții prevestitoare, ieșea ca niște nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârșit, își dete duhul în mâinile călăilor săi.”.

Finalul nuvelei este formulat ca o concluzie despre „o pată de sânge în istoria Moldovei”, anume domnia lui Alexandru Lăpușneanul, portretul lui de la Mănăstirea Slatina stând mărturie a unor fapte care nu vor fi niciodată uitate.

Nuvela lui Negruzzi, în particular, ca și literatura pașoptistă, în general, se constituie ca o temelie solidă a artei literare românești, anticipând marile creații romantice. Punctele de reper formulate de Kogălniceanu au menirea de a institui o formă de manifestare a imaginației creatoare cu specific autohton și cu deschidere către universalitate.

## Încheiere

## Titu Maiorescu și „Junimea”

*Evidențiază rolul lui Titu Maiorescu în impunerea unei noi direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.*

Întemeietorii  
Junimii

„Momentul Junimist” în cultura română s-a constituit în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, după întemeierea, la Iași, a societății literare „Junimea” și după apariția revistei „Convorbiri literare”, la 1 martie 1867. Inițiativa înființării acestora aparține tinerilor Petre Carp, Vasile Pogor, Teodor Rosetti, Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu.

Etape de  
manifestare

Societatea cultural-literară „Junimea” cunoaște trei etape de manifestare. Prima dintre ele este cuprinsă între anii 1867 și 1874, remarcându-se printr-un caracter polemic, în ceea ce privește limba, literatura și cultura. Între 1874 și 1885, se constată apariția unei direcții noi în domeniul literar, concretizată prin apariția operelor de maturitate ale lui Eminescu, Creangă, Caragiale. Schimbarea specificului literar al revistei „Convorbiri literare” este evidentă în ultima sa etapă de existență, între 1885 și 1944, redacția acesteia fiind mutată la București și căpătând un caracter științific.

Prima acțiune junimistă constă în educarea publicului prin „prelecțiuni populare”, prelegeri pe teme variate, în limbaj academic, susținute de Titu Maiorescu.

Considerente  
lingvistice

În domeniul limbii, junimiștii în frunte cu Titu Maiorescu, cel care editează broșura „Despre scrierea limbii române”, apărută în 1866, susțin: ortografia fonetică (scrierea sunetelor cu litere latinești corespunzătoare), respingerea alfabetului chirilic în favoarea celui latin, respingerea etimologismului (păstrarea grafiei din latină care să amintească originea limbii române), îmbogățirea vocabularului cu neologisme din limbile romanice mai ușor adaptabile fonetic, respingerea calculului lingvistic (copierea expresiilor din alte limbi). În 1880-1881, Academia Română aprobă toate directivele ortografice propuse de junimiști.

Considerente  
literare

În domeniul literaturii, în 1865 apare ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru elevi. Deoarece lipseau criteriile de apreciere pentru operele literare existente, Titu Maiorescu publică lucrarea „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867”. Lucrarea conține două părți: „Condițiune materială”, care se ocupă de forma poeziei și „Condițiune ideală”, tratând fondul de idei.

Diferențiere  
clară între  
știință și artă

Titu Maiorescu face deosebirea clară între știință și artă, între literatură și celelalte arte. Spre deosebire de știință, care operează cu raționamente, arta, în general și literatura, în special, apelează la dimensiunea sensibilității umane.

Celelalte arte se bazează pe un material concret prin care determină sensibilizarea publicului, pe când literatura are drept unic material valoarea conotativă a cuvântului, care generează variate reprezentări în imaginația cititorului. De aceea, ea trebuie să aleagă doar cuvinte capabile de sugestie. Este evidențiat astfel rolul dominant al figurilor de stil în crearea poeziei (epitete ornante, comparații, personificări).

Fondul poetic trebuie înțeles ca sentiment sau pasiune: „jubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice”. El trebuie să creeze în imaginația cititorului, viziunea unui nou univers.

combătute de Titu Maiorescu tocmai în vederea progresului social. Acest „spirit al veacului” care omogenizează civilizațiile își schimbă fundamentul, ajungându-se astfel la mutația valorilor estetice („spiritul veacului” nostru este diferit de cel al veacului trecut).

În ceea ce privește literatura română, ea trebuie să fie în pas cu evoluția artistică europeană și de aceea criticul formulează câteva **principii estetice** de bază pentru scriitorii români. În ceea ce privește proza, promovează **trecerea de la o literatură de inspirație rurală spre mediul urban, unde personajul este mai complex și are o bogată activitate a conștiinței**. Scrierile epice trebuie să fie **obiective**, eliminând aspectele lirice. Se afirmă necesitatea dezvoltării romanului analitic. Genul liric se fundamentează pe următoarele deziderate principale: **ancorarea liricului în subiectiv, inovația ideatică și formală, înlăturarea aspectelor epice în poezie**.

Gruparea condusă de Eugen Lovinescu își propune promovarea tinerilor scriitori, lansând nume noi (Ion Barbu, Camil Petrescu, Ilarie Voronca, Anton Holban, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu), dar obține și colaborarea unor scriitori consacrați (Ion Minulescu, Victor Eftimiu). Totodată, îi încurajează și pe cei care debutaseră deja, cum ar fi Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Cea mai mare parte a operei scriitorilor interbelici este revendicată de modernismul artistic, urmând cerințele lovinesciene. Genul epic cunoaște inovații formale și ideatice demne de remarcat în special prin **întemeierea romanului românesc modern**, prin scrierile unor autori precum **Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu**. Genul liric se remarcă prin scrierile unor autori precum **Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Lucian Blaga**.

#### Lucian Blaga

**Lucian Blaga** este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu, anume **modernismul**.

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de cunoaștere: **paradisiacă și luciferică**. Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat.

Universul liric blagian se deschide cu **poezia programatică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”**, publicată în volumul de debut, intitulat sugestiv „**Poemele luminii**”, apărut în 1919. Ea sintetizează conceptele exprimate de filosoful Blaga, redându-le într-un limbaj artistic impresionant. De altfel, întreg volumul se axează pe **metafora luminii**, a cunoașterii, în primul rând prin iubire, cea mai importantă cale către definirea poetică a misterelor universului.

Poezia este deci o **artă poetică**, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Ea se constituie ca o **meditație confesivă modernistă**, exploatând idei filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului. Sunt, de asemenea, evidente **influențele expresioniste** asupra liricii lui Blaga, prin afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plene.

**Lirismul subiectiv** se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „**Trilogia cunoașterii**”, prin asumarea rolului celui care creează cu



scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin filtrarea lor imaginativă. Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire.

**Procedeele artistice moderniste**, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedurii poetice inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

**Titlul poeziei** este o metaforă revelatorie, care sintetizează artistic noțiunea filosofică de cunoaștere luciferică. Se remarcă prezența **mărcilor gramaticale** specifice eului liric, anume pronumele personal „eu”, cu care se deschide universul ficțional blagian și prin care lirica sa capătă conotații expresioniste, și verbul „nu strivesc”, care sporește prin negație taina perfecțiunii universului, redată prin metafora „corola de minuni a lumii”. Misterul văzut că o corolă exprimă simbolic echilibrul perfect al elementelor care compun lumea, pe care poetul le privește prin prisma imaginației, refuzând categoric calea rațională.

Poezia este alcătuită din trei **secvențe lirice**, care compun un discurs **subiectiv**, **interiorizat**, exprimând sensibilitatea exacerbată a eului. Întreaga creație se axează pe noțiunea de mister, asupra căreia se exercită cele două tipuri de cunoaștere antitetice.

**Incipitul poeziei** este o reluare a titlului, fapt care accentuează ideea deja enunțată, care urmează a fi explicată și îmbogățită cu noi semnificații. Sensul verbului „nu strivesc” se amplifică prin forma negativă a verbului „a ucide”, conturând atitudinea protectoare a creatorului în raport cu taina, deslușită cu mintea, simbol al imaginației. „Calea” eului liric, metaforă pentru drumul vieții, este presărată cu miracole, precum „flori”, „ochi”, „buze”, „morminte”. Aceste elemente sacre generatoare de mister sunt enumerate, șirul lor simbolizând frumusețea naturii sau viața, cunoașterea, iubirea sau nașterea cuvintelor, moartea, și sunt echivalente „corolei de minuni a lumii”.

**A doua secvență lirică** este mai amplă și explică sursa dublei **antiteze** între noțiunile de „eu” și „alții”, „lumina mea” și „lumina altora”. **Relația de opoziție** dintre noțiuni sugerează cele două tipuri de cunoaștere teoretizate filosofic. Această secvență poetică este o frază amplă construită din sintagme expresive sugestive și având la bază verbe simetric antitetice. Modalitatea de cunoaștere a oamenilor de știință, numită metaforic „lumina altora”, distruge misterul, „vraja nepătrunsului ascuns”; rațiunea este văzută ca dăunătoare, nefiind capabilă de a produce revelația, suprimând farmecul universului înconjurător. Pe de altă parte, cunoașterea poetică, cel de-al doilea termen al antitezei, introdus prin conjuncția adversativă „dar”, care marchează o schimbare totală a planului, definește individualitatea poetică, specifică celui care potentează progresiv „taina lumii”.

**Comparația amplă**, așezată între linii de pauză, oferă o explicație asupra modalității poetice de a contempla universul. Demersul poetic este asemănat cu efectul de semiobscuritate produs de lună, o sursă a misterului. Astrul nocturn amplifică taina nopții, în același fel în care creatorul sporește misterele universului. Verbele prin care e definită acțiunea sa, „sporesc” și „îmbogățesc”, au rolul de a reda amplificarea superlativă a tainei, pe care o transformă în mod creator în „ne-nțelesuri și mai mari”, sub ocrotirea „luminii” luciferice.

**Ultima secvență lirică** are rolul unei concluzii explicative introduse prin conjuncția-conector argumentativ „căci” și reia parțial versuri-cheie ale poeziei: „căci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte.”; a potența misterul este echivalent cu a iubi la modul ideal, profund, întreaga „corolă de minuni a lumii”, singura capabilă de a deschide căi nebănuite cunoașteri.

Din punct de vedere **stilistic**, axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este **metafora** luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un

simbol al cunoașterii; celelalte metafore din text o susțin liric, numind tainele universului înconjurător. Textul literar are ca punct de plecare ideile filosofice ale sistemului de gândire blagian, metamorfozate în imagini artistice definitorii pentru stilul poetului. Se remarcă o capacitate sporită a sa de a transforma noțiunile abstracte în forme concrete; astfel, spre exemplu, cunoașterea luciferică este comparată cu efectul nocturn al lunii. Varietatea nuanțelor limbajului folosit creează în imaginația cititorului multiple reprezentări, inducându-i starea meditativă a poeziei. Ideea de mister este exprimată printr-o diversitate de cuvinte și sintagme din câmpul semantic al acestuia: „nepătrunsul ascuns”, „a lumii taină”, „taina nopții”, „zare”, „ne-nțeles”, „ne-nțelesuri”.

Poezia se remarcă prin inovația formală de factură modernistă, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Poezia este alcătuită din 20 de versuri, alternând versuri scurte cu versuri lungi. L. Blaga folosește versul liber, cu măsură variabilă și ritm interior. De asemenea, se remarcă și utilizarea tehnicii ingambamentului la nivel prozodic, care permite o mai mare libertate de exprimare a ideilor.

**Încheiere**

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre”.

# Fișe de autoevaluare

## Fișe de autoanaliză a procesului de învățare

## I.1. Proza scurtă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.2. Romanul

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.3. Comedia

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.4. Drama

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.6. Poezia pașoptistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.6. Poezia romantică

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.7. Poezia simbolistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.8. Poezia modernistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.9. Poezia tradiționalistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.10. Poezia neomodernistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost .....
pentru că .....
Cea mai grea temă a fost .....
pentru că .....
Îmi propun să .....

## I.11. Poezia postmodernistă

Am înțeles cu ușurință .....
A fost dificil să .....
Cea mai ușoară temă a fost ..... pentru că .....
Cea mai grea temă a fost ..... pentru că .....
Îmi propun să .....

### Fișă de autoevaluare Textul epic

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însușit particularitățile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului și viziunea despre lume într-un text epic.			
Precizez componentele de structură, compoziție, limbaj, specifice textului epic.			
Evidențiez relația dintre incipit și final.			
Ilustrez particularitățile de construcție ale unui personaj.			
Evidențiez relația dintre două personaje.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenența textului la un curent literar.			
Reliefiez raportul dintre realitate și ficțiune.			
Utilizez noțiunile de teorie literară însușite pentru orice text epic.			
Relaționez cunoștințele dobândite cu cele aparținând altor domenii ale cunoașterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

### Fișă de autoevaluare Textul dramatic

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însușit particularitățile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului și viziunea despre lume într-un text dramatic.			
Precizez componentele de structură, compoziție, limbaj, specifice textului dramatic.			
Ilustrez particularitățile de construcție ale unui personaj dramatic.			
Evidențiez relația dintre două personaje.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenența acestuia la un curent literar.			
Utilizez noțiunile de teorie literară însușite pentru orice text dramatic.			
Relievez raportul dintre realitate și ficțiune.			
Relaționez cunoștințele dobândite cu cele aparținând altor domenii ale cunoașterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

### Fișă de autoevaluare Textul liric

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însușit particularitățile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului și viziunea despre lume într-un text liric.			
Ilustrez tema într-un text liric.			
Precizez componentele de structură, compoziție, limbaj, specifice textului liric.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenența textului la un curent literar.			



Relievez raportul dintre realitate și ficțiune.			
Utilizez noțiunile de teorie literară însușite pentru orice text literar.			
Relaționez cunoștințele dobândite cu cele aparținând altor domenii ale cunoașterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

### Fișă de autoevaluare Epoci și ideologii literare

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Evidențiez ideologia epocii pașoptiste cu referire la revista <i>Dacia literară</i> .			
Aplic dezideratele susținute de Mihail Kogălniceanu pe un text studiat.			
Evidențiez ideologia literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu referire la contribuția lui Titu Maiorescu la dezvoltarea acesteia.			
Relievez ideologia modernistă, cu referire la dezideratele Iovinesciene.			
Aplic aceste deziderate pe un text studiat.			

### Fișă de autoevaluare sumativă

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Utilizez corect și adecvat limba română în receptarea și producerea mesajelor.			
Înțeleg și interpretez textele literare, ținând cont de utilizarea modalităților de analiză tematică, structurală, stilistică.			
Raportez la context textele literare studiate (la epocă sau curente literare/ culturale).			
Pot formula și argumenta opinii în legătură cu texte literare.			

## CUPRINS

## I. PROZA

## I.1. Proza scurtă

## Basmul cînt

Ion Creangă

- „Povestea lui Harap-Alb” .....5
- „Dănilă Prepeleac” .....11

## Povestirea

Mihail Sadoveanu

- „Hanu Ancuței” - „Fântâna dintre plopi” .....17
- „Hanu Ancuței” - „Negustor lipscan” .....21

## Nuvela

- Costache Negruzzi – „Alexandru Lăpușneanu” .....26
- Ioan Slavici – „Moara cu noroc” .....33
- I. L. Caragiale – „În vreme de război” .....40
- Mircea Eliade – „Noaptea la Serampore” .....45

## I.2. Romanul

- Ioan Slavici – „Mara” .....50
- Liviu Rebreanu – „Ion” .....54
- G. Călinescu – „Enigma Otiliei” .....62
- Camil Petrescu
  - „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” .....68
  - „Patul lui Procust” .....74
- Mircea Eliade – „Maitreyi” .....80
- Marin Preda – „Morometzii” .....84
- \*Nicolae Breban – „Animale bolnave” .....91
- \*Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș – „Femeia în roșu” .....97

## II. DRAMATURGIA

## II.1. Comedia

- Vasile Alecsandri – „Chirița în provincie” .....103
- Ion Luca Caragiale – „O scrisoare pierdută” .....106

## II.2. Drama

- \*Camil Petrescu
  - „Jocul ielelor” .....112
  - „Suflete tari” .....116
- Marin Sorescu – „Iona” .....121

## III. POEZIA

## III.1. Preromantismul. Poezia pașoptistă

- Vasile Alecsandri
  - „Malul Siretului” .....126
  - „Viscolul” .....128

## III.2. Romantismul

- Mihai Eminescu
  - „Floare albastră” .....130
  - „Luceafărul” .....134
  - „Scrisoarea I” .....140
  - „Glossă” .....144
  - „Odă (în metru antic)” .....147
  - „Epigonii” .....150
  - „Revedere” .....153

<b>III.3. *Prelungiri ale romantismului și clasicismului</b>	
Octavian Goga – „Apostolul”	156
George Coșbuc – „Moartea lui Fulger”	158
<b>III.4. Simbolismul</b>	
Alexandru Macedonski	
– „Noaptea de decembrie”	161
– „Rondelul rozelor ce mor”	164
George Bacovia	
– „Plumb”	166
– „Amurg violet”	168
– „Lacustră”	170
– „Decembre”	172
– „Poemă în oglindă”	174
– „Nocturnă”	177
<b>III.5. Modernismul</b>	
Tudor Arghezi	
– „Testament”	179
– „Flori de mucigai”	182
– „Psalm [Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere]”	185
– „Jignire”	188
– „Morgenstimmung”	191
Lucian Blaga	
– „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”	194
– „Gorunul”	197
– „Biografie”	200
– „Dați-mi un trup voi munților”	203
Ion Barbu	
– „Riga Crypto și Iapona Enigel”	206
– „După melci”	210
– „Din ceas, dedus...”	213
<b>III.6. Traditionalismul</b>	
Ion Pillat – „Aci sosi pe vremuri”	215
Vasile Voiculescu – „În Grădina Ghetsemani”	218
<b>III.7. Orientări avangardiste</b>	
Ion Vinea – „Manifest activisticăre tinerime”	220
<b>III.8. Neomodernismul poetic</b>	
Nichita Stănescu	
– „Elegia a doua, getica”	222
– „A cincea elegie”	225
– „Către Galateea”	227
– „Poveste sentimentală”	230
– „Cu o ușoară nostalgie”	232
Leonid Dimov – „Vis cu bufon”	234
<b>III.9. Postmodernismul</b>	
Mircea Cărtărescu	
– „O motocicletă parcată sub stele”	236
– „Ciocnirea”	238
<b>IV. EPOCI ȘI IDEOLOGII LITERARE</b>	
Epoca pașoptistă. „Dacia literară”	240
„Junimea” și Titu Maiorescu	245
Modernismul. Eugen Lovinescu	247
<b>FIȘE DE AUTOEVALUARE</b>	251

